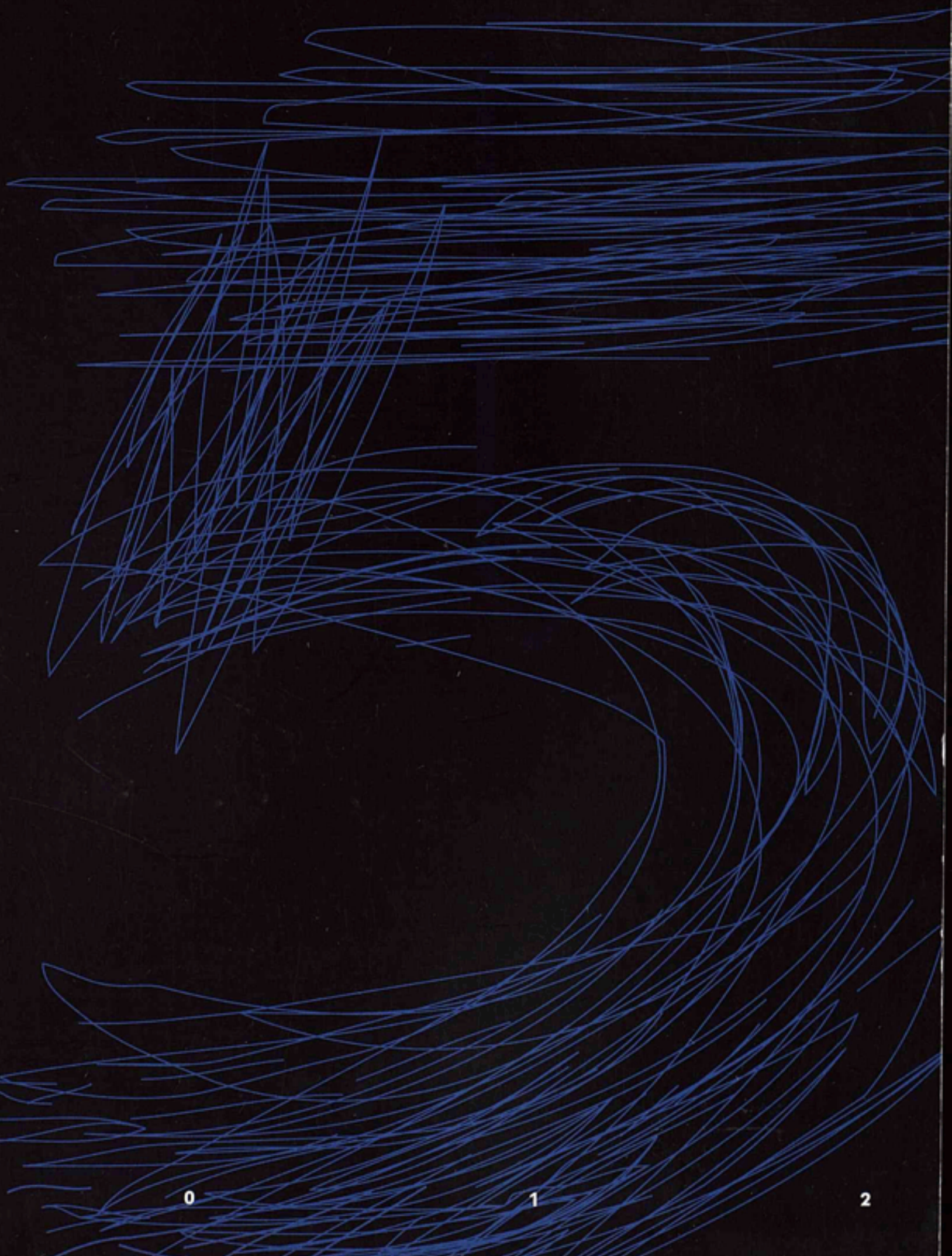
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 2

44

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Одна из главных тем номера — Интернет. Через анализ корней, форм и содержания, а также последствий революции, произведенной новым типом коммуникаций, производства смыслов и потребления информации мы пытаемся пробиться к пониманию сущностной перестройки системы — политики и культуры, общественного сознания, частной жизни, морали, психологического самочувствия современного человека.

Наши авторы — известные режиссеры и философы, публицисты и критики — в материалах рубрик «Здесь и теперь» и «Разборы» рассматривают разные аспекты интернет-мира, интернет-поведения и сетевого сознания, разные его составляющие.

В «Репертуаре» мы публикуем рецензии на заметные фильмы, отечественные и зарубежные, вышедшие в российский прокат. В «Именах» — интервью с актуальным независимым режиссером Ником Брандестини, создателем нашумевшей картины «Дарвин».

В рубрике «Публикации» напечатана умная и изящная, «кинематографная» проза художника, драматурга, писателя Евгения Голубенко, участвовавшего в создании фильмов Киры Муратовой, начиная с «Чувствительного милиционера», а в «Чтении» — сценарий Павла Финна и Владимира Фокина «Остров чудес» (стихи Юлия Кима).

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Анкета «ИК»
Что для вас Интернет?

10
Бояться не надо
«Круглый стол» «ИК»

26
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Художественная культура на рандеву с Интернетом

РЕПЕРТУАР

35
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Кино — на «мыло»!
«Матч», режиссер Андрей Малюков

39
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
1+1: телосложение и вычитание
«1+1», режиссеры Оливье Накаш, Эрик Толедано

43
ВИКТОР МАТИЗЕН
Бои без правил
«Белый тигр», режиссер Карен Шахназаров

47
НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР
Цивилизация в гамер-тайме
«Гамер», режиссер Олег Сенцов

50
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Пятна красные флажков
«Охотник», режиссер Дэниел Неттхейм

54
НИНА ЦЫРКУН
Армагеддон на Манхэттене
«Мстители», режиссер Джосс Уидон

КОММЕНТАРИИ

59
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Пыль и время

63
ДЕНИС ВОЛКОВ
В параллельных системах

68
Слова, слова, слова…
Интернет-лексикон

И М Е Н А

75
НИК БРАНДЕСТИНИ
Социальный дарвинизм
Беседу ведет Евгений Майзель
«Дарвин», режиссер Ник Брандестини

Р А З Б О Р Ы

83
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Необыкновенный фашизм
«Сало, или 120 дней Содома», режиссер Пьер Паоло Пазолини

90
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Демотиваторы
Интернет-мемы

98
Слова, слова, слова…
Интернет-лексикон

M E D I A

103
Трещина в монолите
Нужно ли российскому обществу общественное вещание?
«Круглый стол»

П У Б Л И К А Ц И И

115
ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО
Домашнее видео
Эссе

Ч Т Е Н И Е

123
ПАВЕЛ ФИНН, ВЛАДИМИР ФОКИН
Стихи ЮЛИЯ КИМА
Остров чудес
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Анкета «ИК»

1. Что для вас Интернет? Как часто и чем именно вы в нем пользуетесь?

2. Как вы оцениваете Интернет в качестве инструмента в кинобизнесе?

3. Есть ли, на ваш взгляд, какое-то принципиальное отличие Интернета от других информационных медиа (пресса, телевидение и т.д.)?

СЭМ КЛЕБАНОВ

1. Интернет для меня — это основное средство получения информации и коммуникации. Пользуюсь им очень много и очень часто: и с ноутбука и со смартфона. Прежде всего это социальные сети (Facebook, Twitter), информационные сайты, сайты СМИ — российских, шведских и англоязычных, онлайн-радио и ТВ, общественно-политические и киносайты — от массовых до узкопрофессиональных, музыкальные сервисы (eMusic, Spotify, iTunes), всевозможные сервисы: веб-шопы, банкинг, заказ билетов и пр., электронная почта, Skype и т.д.
2. В той сфере кинобизнеса, в которой действует моя компания, Интернет — это самое важное, эффективное и доступное средство маркетинга. Оно используется и на нашем сайте arthouse.ru, и в продвижении через соцсети, и в работе с другими кино- и информационными ресурсами. Кроме того, Интернет — это и средство получения профессиональной информации о фильмах и компаниях, а в последнее время и возможность просматривать виртуальные «скринеры». И, наконец, Интернет-VOD — это еще и самый быстрорастущий сегмент дистрибьюции, доходы от продаж в котором для нашей компании уже превысили доходы от DVD.
3. Главное отличие — интерактивность, быстрая обратная связь, возможность прямого и непосредственного общения с целевой аудиторией. Интернет — это и более точно направленный на целевую аудиторию и более доступный метод коммуникации — условно говоря, мы не можем доставить печатные издания об артхаусном кино всем, кто в них заинтересован, но любой человек, где бы он ни был, может зайти к нам на arthouse.ru. Кроме того, в Интернете большую роль в распространении информации играют и сами пользователи, передающие друг другу интересные материалы через социальные сети, срабатывает своего рода «вирусный эффект».

АЛЕКСАНДР КОТТ

1. Сначала это был поисковик. И только технический инструмент, справочник. С появлением социальных сетей возникло новое коммуникативное

пространство — лекарство от одиночества, приятный обман свей нужности, сопричастности к процессам, происходящим за окном.
2. Как инструмент рекламы и продвижения кино Интернет, безусловно, хорош. Часто мой поход в кино зависит от мнения того или иного критика. Как автор я против того, чтобы мое кино выкладывали в Интернет и смотрели на мониторе компьютера. *Категорически!*
3. Принципиальное отличие есть. Интернет вмещает в себя все остальные медиа и создает новое пространство, которое формируется ежесекундно: пресса и телевидение рассказывают и показывают то, что было, а Интернет — то, что происходит здесь и сейчас. Так происходит диалог со временем.

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

1. По возможности ежедневно.
2. Думаю, зависит от бизнеса. В фестивальном деле — не менее 70 процентов.
3. Оперативность, экономичность, адресность, простота в управлении.

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ

1. Значение Сети трудно описать. Постепенно возможности Интернета вышли за рамки архива информации. Сеть теперь не просто библиотека, но прежде всего один из основных способов социализации человека. Раньше провинция сильно отличалась от столицы. Москва отличалась от Европы. Сейчас эта разница стремится к нулю. Любой человек узнает про одежду, еду, машины, книги и так далее одновременно с другими в каждом уголке мира. Я пользуюсь лишь малыми возможностями Интернета. В основном информацией. Газеты я давно не покупаю. Все читаю в Интернете. Продукты и вещи по Интернету не заказываю. Не хочу редуцировать тактильный контакт с миром.
2. Помню, когда выходил мой фильм «Кремень», то продюсер сказал, что реклама в Сети недорогая и мы можем ее себе позволить. Тогда шиком считалась наружная реклама вдоль автотрасс. Прошло время. Наружной теперь все меньше. Зато прокатчики с готовностью платят за «сарафан» в блогах. Это дешевле и эффективнее. В прокате востребованы фильмы-аттракционы. DVD-рынок погиб. Все больше и больше просмотр фильма — это просмотр в Интернете. Мне это не нравится. Большой экран — это не формальность. Интернет — религия цивилизации. Не зря с такой эпичностью был похоронен Джобс. Кинотеатр все-таки ближе к культуре.
3. Думаю, отличие в скорости. Любой митинг моментально выкладывается в сотнях любительских фото. Для жизни в авторитарном обществе это плюс. Официальные медиа тоже могли бы работать быстро, но им нужна пауза, в течение которой они получают установку. Несмотря на вопиющую непрофессиональность, думаю, Интернет победит все другие СМИ. Вопрос лишь в длине оптико-волоконного кабеля.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

1. Я в нем живу. Пользуюсь нонстоп. Ночью рядом со мною ноутбук. Большой компьютер тоже всегда включен и находится в полутора метрах от дивана с лэптопом. Я абсолютно интернетзависима. Впрочем, когда-то вот так рядом всегда лежал блокнот.

Пользуюсь Facebook, торрентами (простите), скайпом, почтой, иногда смотрю пропущенные телепрограммы, слушаю радиопередачи (дома радио никогда не было), разыскиваю нужную информацию.

2. Возможно, документальное кино постепенно переместится в Интернет. Да и кинофестивали тоже. Хотя было бы жаль полностью потерять возможность встречаться с коллегами вживую...
3. Да, это удобная многофункциональная система: все в одном...

АНДРЕЙ ПРОШКИН

1. Сегодня для меня Интернет — главный источник новостей. Телевидение смотреть давно не хочется, читать газеты уже непривычно, слушать радио не всегда есть возможность. А тут: проснулся, нажал кнопку — и сразу в топ Яндекса. Не устраивает топ, копаешь глубже — полный список главных новостей. А еще топ блогов... И никакой кремлевской цензуры. И никаких визитов президента в образцовое хозяйство. Но постепенно появилось ощущение, что есть цензура другая — толпы анонимных пользователей, выбирающих, что им интересней читать. Они-то и выводят новости в топ, предпочитая то, что попроще да позабористей. В итоге мне стало казаться, что в этом океане информации где-то затонули действительно важные лично для меня, непростые вещи. Спасаясь от толпы, ушел в Facebook. Тут-то вроде родные, близкие люди! Схожие интересы, увлечения и фобии... Вроде ересь всякая пропала, появилась масса отдельных, «наших» штучек и остроумных комментариев. Но через пару месяцев возникло ощущение духоты, отсутствия воздуха. Вроде приятно пахнет, но несколько затхлая атмосфера. Теперь нашел выход — подробно читаю и Яндекс, и Google, и Facebook. Ищу еще ресурсы. Время, выделяемое на работу, досуг и сон, неуклонно сокращается. Одна надежда — жена обещает отрубить дома Интернет. Дай ей бог решимости! Может, еще поживем...
2. Учитывая, что число людей, эмигрирующих в пользователи, неуклонно увеличивается, думаю, что роль Интернета и как рекламной площадки, и как средства «доставки контента» будет неуклонно возрастать. Со временем настанет золотое время, когда ни кинотеатры, ни телевидение кинематографу уже не будут нужны. Можно будет дешево снимать, размещать, рекламировать, а аудитория — весь мир! Но, боюсь, в этом раю не будет места для кино, которое я люблю, — кинематографа идей и эмоций, зрелища и художественного образа. Формируемая Интернетом привычка к коротким, лишенным нюансов сообщениям, отсутствие необходимости видеть лицо собеседника и ощущать тактильный контакт, возможность всеобщего свободного самовыражения, девальвирующая представления о художественном и профессиональном качестве, — изменят кино. Наверное, оно будет замечательным, но не моим — в этом я почему-то уверен.
3. Наверное, Интернет — это новая, более высокая ступень развития средств массовой информации. Поскольку всеобъемлющая. В крошечном наладоннике ты можешь иметь всю информацию мира и сам выбирать, что тебе по вкусу. По сути, Интернет — это торжество демократии и свободы личности. В нем есть все что угодно. Только... когда я вижу катастрофу или смерть человека по телевизору или в кино, я еще изредка могу вскрикнуть. А в Сети лишь ставлю «лайк» или «перепост».

МИХАИЛ СЕГАЛ

1. Интернет для меня — это возможность реализации идей и экономии времени. Пользуюсь я им часто: почта, Skype, Facebook, но Facebook — в основном — как почта, потому что там поймать многих проще, чем по @, его чаще проверяют.
2. Интернет в кинобизнесе полезен, как и в любом другом. Мне несколько странным кажется сам вопрос, он примерно пятнадцатилетней давности, так

как будто до сих пор это дело вкуса или выбора. Выбора уже нет. Интернет — это стопроцентная новая реальность. Вы видели кого-то, кто не пользуется Интернетом?

3. Отличие Интернета от других «информационных медиа»?.. Минут пять пытался перевести на русский язык этот вопрос. Отличия есть — такие же, как между двумя любыми разными вещами, как между письмом и посылкой, салатом под шубой и эклером. Хорошо, напишу то, что от меня хотят услышать: «Интернет интерактивен, а обычная пресса — нет». Так хорошо?

АНДРЕЙ СТЕМПКОВСКИЙ

1. Да каждый день пользуюсь. Интернет давно заменил утренние газеты и телевидение. Выходя в Сеть, гораздо быстрее можешь узнать объективные новости, еще и увидеть полемическую реакцию на них. Там же я всегда могу быстро найти практически любой фильм, если необходимо освежить его в памяти. В Интернете я смотрю трейлеры ожидаемых мною картин, слушаю музыку и т.д.
2. Думаю, его значение (и не только в кинобизнесе) трудно переоценить. Сейчас все уже понимают, какой это важный инструмент формирования аудитории. Для коммерческих фильмов специально разрабатывают кампании по интернет-продвижению. Причем Интернет влияет на прокат фильма не только посредством самой рекламной кампании, но и вследствие возникновения у фильма того или иного «сарафана». Есть мнение зрителей в интерактивном режиме — оно влияет на прокатную судьбу фильма, на его кассовые сборы.
3. Принципиальное отличие его — отсутствие цензуры. Интернет не принадлежит ни государству, ни отдельным лицам или корпорациям. Неподконтрольность Интернета и сделала его наиболее объективной медиасистемой. Здесь имеют право на существование любые точки зрения, возможна самая разная полемика. Самонаполняемость контента, безусловно, замусоривает информационное поле, заставляет проделывать работу по отсеиванию в зависимости от релевантности. Зато ты можешь получить практически любую необходимую тебе информацию.

АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО

1. Есть две вещи, которые мой мозг отказывается понять. Перед ними я преклоняюсь и отношусь к ним как к чуду. Это — Самолет и Интернет. Я интернетозависим — нахожусь в сетях по два-четыре часа в день, то есть месяц-два в год. Пытаюсь бороться и ограничивать себя.
2. За Интернетом — будущее. Телевизор уже проигрывает ему по всем статьям. Кинобизнес не справляется с пиратством и стоит перед необходимостью не запрещать, а договариваться с ним. Огромное количество фильмов распространяется только через Интернет. Ролики на YouTube являются источником вдохновения для режиссеров и создают основы для нового киноязыка. Придет время, и Интернет станет не инструментом кинобизнеса, а самим кинобизнесом, его львиной частью.
3. Оперативность, всемирный охват, интимность.

Бояться не надо

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «ИК»

В организованной редакцией дискуссии о разнообразных, во многом еще не осознанных, часто не очевидных проблемах влияния Интернета на разные стороны нашей жизни приняли участие писатель и критик Евгений Майзель, главный редактор интернет-проекта «Полит.ру» Андрей Левкин, исполнительный директор Ассоциации интернет-издателей Владимир Харитонов, а также специалисты журнала «Искусство кино» — киновед и переводчик Инна Кушнарева и социолог культуры, главный редактор «ИК» Даниил Дондурей.

Евгений Майзель. Начну с того, что существует два Интернета. Есть Интернет как информационный ресурс — та коммуникация, которая происходит внутри него самого, но посредством которой изменяется и внесетевая действительность. И есть Интернет как организационно-мобилизационый ресурс. Последний имеет отношение к недавним протестным акциям: многие счита-

ют, что именно социальные сети в значительной степени повлияли на решение людей выйти на улицы.

Имеет смысл, мне кажется, прежде всего обсудить значение Интернета в качестве СМИ — как особого источника информации.

Андрей Левкин. Истории падения Советского Союза — долгие. В том или ином материальном виде их хранят библиотеки, журналы, документы архивов, киноленты... Потом наступает 1991 год, и оказывается, что все эти истории неадекватны, все нуждаются в новой интерпретации. Ведь все изменилось, падают основные институты, системы, нет финансирования. Эту глобальную трансформацию надо как-то разруливать. Циклопическая по масштабу и труду работа. Но тут появляется Интернет... И все начинают думать, что ничего переделывать и перестраивать не надо: у нас теперь есть онлайн. Все теперь получится. Открылось множество гуманитарных проектов. Люди искренне поверили, что компьютеры и серверы — вечные, что все это не стоит ни копейки и можно теперь практически с чистого листа наращивать новую Россию...

Таким образом, первая половина 90-х — полный бардак, а вот в середине — начинаем строить новый контент. Все как будто идет хорошо. Появляются новая система отношений, другое мировоззрение, способ подачи информации. Потом накатывает волна юзеров. У тех, кто работал в этих проектах, существовала иллюзия, что они как-то обучатся, поймут, что сделано и следует делать в этой стихии... Но юзеры почему-то обучаться не захотели. Вот почему мы не можем говорить о том, что сейчас существует какое бы то ни было единое онлайн-пространство. Их много, и они совершенно разные. Есть более или менее реальные проекты, академические. Есть — массовые. Обратите внимание, это в 90-е годы мы все еще ходили по разного рода ссылкам, выясняли, что где есть на Западе, что стоит посмотреть. Сейчас этот поиск ведут уже меньше одного процента пользователей.

Инна Кушнарева. Каждый ходит по своим ссылкам, по собственным дорогам, распространяемым в своей группе.

А.Левкин. Да, каждый из нас находится в своей группе. Вся эта глобальность, свобода если и существует, то не нужна массовому пользователю. На самом деле мы говорим не об этих двух свойствах, зонах, измерениях Интернета, которые обозначил Евгений Майзель, а о некоей серой среде, которая болтается между ними. И здесь, по-моему, совершенно безразлично, на каком основании это говорить, на каком предмете — Интернет ли это, газета или телевизор. Тип медиа тут не важен. Исключительно — состояние умов в этой серой зоне.

Е.Майзель. Тем не менее есть убеждение, что в России очень ощутим, скажем, уровень цензуры сетевых СМИ, бумажных, телевизионных, радийных.

А.Левкин. Я не понимаю, что значит «цензура». Если вы делаете какой-то проект, то никто со стороны не поймет, что вы на самом деле делаете. Какая цензура тут возможна? Если мне суют какую-нибудь ахинею, которая, может, замечательна, но не годится для моего проекта, я это прямо скажу. Автор, конечно, может устроить истерику и кричать о цензуре, хотя, на мой взгляд, никакой цензуры тут нет.

Е.Майзель. Существует такой феномен: люди, даже далекие от Интернета и не особо в нем разбирающиеся, лезут за какой-то информацией именно туда, потому что знают, что что-то, им нужное, по телевизору не увидят. Такое тоже есть, нельзя это отрицать.

Вы полагаете, что поскольку нельзя говорить о едином информационном пространстве Интернета, то сложно представлять его как специфический информационный источник?

А.Левкин. Я могу говорить лишь о нашем источнике (сайт polit.ru) — более или менее понимаю, зачем ходят к нам.

Владимир Харитонов. Есть Интернет как единая технологическая среда, а информационная к ней прилагается.

Е.Майзель. Но особенности технологии влияют на информационную среду. Есть какие-то зазоры, которые могут иметь отношение к информационной составляющей.
Даниил Дондурей. А почему вы сразу к цензуре перешли?
А.Левкин. Это самая простая форма целеполагания.
Д.Дондурей. Политическая цензура — это лишь одна из технологий целеполагания и содержательного контроля. Я это много раз говорил в связи с телевидением. Большинство этого не понимает. Всем кажется, что цензура — это «появится ли Навальный в ящике» и «что будут там говорить Каспаров или Шевченко».
А.Левкин. Это нормальный романтизм нормального человека. Он искренне верит в то, что если кто-то что-нибудь скажет, именно это и важно.
Д.Дондурей. Конечно, важно, кто что скажет и в связи с чем. Но с точки зрения смыслового программирования страны сюжеты телесериалов более важны, чем то, появится ли Немцов в прямом эфире программы «Время» или нет. Потому что идет колоссальная мировоззренческая обработка населения — через саму верстку новостей, как, впрочем, и через многие другие технологии.
А.Левкин. Абсолютно согласен.
Д.Дондурей. Дело, видимо, не в цензуре самой по себе, а в изменении очень важных цивилизационных, перерабатывающих и усваивающих контент процессов. Именно их мы плохо рефлексируем в связи с действующими и меняющимися формами общения. Вдруг, например, стало понятно, что функции приобретения позитивного опыта и социализации молодые люди усваивают сегодня в ресторанах. Это произошло в последние десять лет. Вместо того чтобы смотреть фильмы Попогребского или Хомерики, нужно очень часто ходить с подружкой в кафе или ресторан. Есть и говорить. Без какого-либо посредничества художников. Это не освоено, не понято. Идут мощнейшие поведенческие, ценностные, психологические, культурные сдвиги. Мы хотели именно про это поговорить.
А.Левкин. Самая главная перемена совпала с тем моментом, когда все ушли из ЖЖ в Facebook. Изменение состоит в том, что упал объем письменной речи, мы перешли на устную. Языком социального общения стала исключительно записанная, но именно устная речь. Как теперь вернуться к письменной, которая предполагает совершенно другую схему и тип сознания, я не вижу.
Д.Дондурей. Можно сказать, что это разные материки культуры?
В.Харитонов. Да, конечно.
Е.Майзель. Это как-то связано с так называемым «иконографическим» мышлением, когда вместо текста стали использоваться иконки, клики на картинке?
А.Левкин. По-моему, никак не связано.
В.Харитонов. Здесь важнее история с электронной почтой. Меняется сам характер коммуникаций. Отказ от письма — когда есть бумага, ручка, когда я пишу каждый день что-то своей бабушке и она мне что-то отвечает, — это определенный режим жизни, общения: социального, внутрисемейного и т.п. Когда этот тип коммуникации исчезает, уже реально исчез, письма закончились, то снова письма начинают появляться только в качестве эдакого прикола.
Д.Дондурей. Вы это фиксируете, а какие-то последствия видите?
А.Левкин. Для меня электронная почта — это письменная речь. Под устной же я имею в виду то, что идет в соцсетях в качестве реакции. Нечто вроде чата. Проблема в том, что большинство людей не обладают необходимыми навыками, они не знают, как себя вести в пространстве, не успевает репродуцироваться. Они не способны производить реальные идеи хотя бы два раза в день. Если выступают чаще, то просто гонят чушь, перепосты. Причем находятся в эйфории от этого факта.
Е.Майзель. Это иллюзия полноценного культурного существования.
Д.Дондурей. А можно ли сказать, что такое поведение, желания, навыки — это свидетельства появления новых культурных моделей?

А.Левкин. Это не новая культурная модель, потому что такова схема осознания себя любой пятилетней девочки: «Мама, посмотри, как я танцую», где в качестве мамы выступают все остальные люди. Когда-то, лет сто назад, были ужасно важными профсоюзы печатников в Германии. Эти люди несли прогресс, они были уверены, что все производится именно их трудами, а вовсе не работой тех, кого они, собственно, печатают.

В.Харитонов. Интернет просто облегчил простые социальные функции: рассказать анекдот, обменяться какой-то информацией, познакомиться.
А.Левкин. Но функцию этих рефлексов он тоже изменил.
В.Харитонов. Ускорил.
Е.Майзель. В эту пятилетнюю девочку превратилось огромное количество взрослых людей.
А.Левкин. «Девочка» теперь живет внутри многих из нас.
В.Харитонов. Дети в нас и не умирают, в общем-то, никогда. Интернет просто их из нас вытаскивает. В этом смысле, конечно, как технология он накладывает свой отпечаток на коммуникацию. Это совершенно естественно.
Д.Дондурей. А вот анонимность, на ваш взгляд, появляется, исчезает, трансформируется?
В.Харитонов. Анонимность — это вообще отдельный разговор.
И.Кушнарева. В Wired было интервью Марка Андриссена, человека, который много чего придумал — в частности, в 1992 году первый графический интернет-браузер Mosaic. Он высказал интересную мысль: тогда в Mosaic можно было встроить социальный компонент, технология для этого уже была, но в тот момент это не было нужно, потому что тогда Интернет был завязан на анонимность.
А.Левкин. Интернет тогда вообще предназначался для науки. Это своего рода тема «розового неба». Им пользуются школьницы в младших классах или дошкольники, они могут с ним работать. Но это по технологиям, по схеме чрезвычайно сложная вещь. Тут тоже действуют две культуры. Самое смешное, что

те люди, которые разрабатывают нетбуки, в общем, принадлежат ко второй культуре.

Д.Дондурей. А можете в связи с Интернетом прокомментировать тему двух культур?

А.Левкин. Одни и те же люди проектируют, программируют, строят нетбуки, которыми запросто может пользоваться человек пяти-шести лет и радостно фотографировать с их помощью котиков.

Д.Дондурей. Таким образом, культуры существуют как бы одна на другой?

А.Левкин. Непонятно как, но, с одной стороны, есть технологически сложные нетбуки, а с другой — маленькие девочки, которые ими пользуются.

В.Харитонов. Они, конечно, как-то пересекаются. Тут возникает феномен гика. Он же сам в этом живет, порождает эту культуру.

А.Левкин. Отслаивается, отражается...

И.Кушнарева. Гики очень обижаются на девочек с розовыми нетбуками, очень их не любят.

Д.Дондурей. А можно сказать, что в связи с этим поменялась какая-то координация старых моделей поведения? Вот, к примеру, граждане перестали читать. Как происходят подобного рода трансформации?

А.Левкин. Это все-таки зависит от среды. В одних группах люди более или менее отдельно стоят, меняются гораздо меньше, чем там, где активно находятся в социуме.

Д.Дондурей. Это связано с индивидуальным IQ?

А.Левкин. Нет. Это связано с нормативами культуры. Скажем, я привык жить в состоянии, где privacy — это абсолютно естественная вещь, и никому не придет в голову поинтересоваться, что у меня происходит.

Д.Дондурей. В России privacy нарушается каждую секунду. Здесь даже разрешено залезать в постель...

А.Левкин. Я в конце концов к этому приучился и понимаю, что всегда нужно иметь какую-то куклу, которую можно выставить — как своего представителя — в разных социальных отношениях.

Е.Майзель. В России нет такого понимания: не нарушая чужое право на privacy, ты защищаешь свое. Тут все наоборот: утверждение своего privacy есть агрессия и нападки на границы чужого. Так воспринимается.

А.Левкин. Здесь «другой» — это «чужой». Откуда и агрессия начинается.

Д.Дондурей. Социологи фиксируют несколько особенностей, которые появились в последние десять лет. Полное отсутствие социальной солидарности. Изредка она возникает в маленьких группах, связанных какими-то целями — защитить, например, Чулпан Хаматову, собрать вещи для погорельцев. Отсутствует даже бытовая солидарность. Когда выходишь из вагона метро, те, кто входит, не вступают друг с другом в кооперацию, не дают тебе возможности спокойно покинуть поезд, они входят сразу, не дожидаясь, ты для них — пустое место, мертвяк.

Е.Майзель. Я долгое время считал, что это особенность московского метро...

Д.Дондурей. Бытовая подсознательная кооперация у нас истлевает, не говоря уже о других видах сотрудничества.

В.Харитонов. А она была?

Д.Дондурей. В советское время — да. Внутренняя психологическая коммуналка — когда разрешали войти-выйти и при этом, если это не касалось идеологии, не сбивали с ног.

Е.Майзель. Дает ли сейчас Интернет возможность объединения людей по каким-то социальным интересам? Или, может, это тоже преувеличено?

Д.Дондурей. В доме, где я живу, огромные усилия уходят на борьбу с местными властями. Соседи знают, что благодаря нашим действиям умножается капитализация их квартир, но сами не хотят тратить собственные время и деньги, даже просто вступать с нами в какую-то деятельную коммуникацию. Это как-то связано с философией Интернета или с сетями?

А.Левкин. Не связано. Вы же сами все объяснили. Люди будут кооперироваться с удовольствием, если будут более или менее длительное время понимать все правила игры, то, как все устроено. А поскольку этих правил нет, все непрозрачно, они не понимают, что произойдет на следующем этапе, и боятся ухудшения своей жизни.

В.Харитонов. Им просто не видно: если я это сделаю, будет ли какой-то результат?

Д.Дондурей. Несколько лет назад было проведено очень интересное социологическое исследование. Оказалось, что 50 процентов наших соотечественников вообще не планируют будущее, 48 процентов — с горизонтом чуть больше года, и только два из каждых ста граждан программируют будущее. Я был ошарашен таким результатом.

А.Левкин. Потому что Россия — страна непредсказуемая.

Д.Дондурей. Но народ-то знает, что коммунизм не наступил.

А.Левкин. Так это хотя бы рамка: двадцать лет мы больше ничего говорить не будем. Все спокойны, обустраивают свои дачные участки. А сейчас — то одно, то другое...

Насчет кооперации, кстати, все-таки не все так ужасно. Я вот обратил внимание, что лет пять назад дверь в метро на входе не придерживали, а сейчас придерживают. Значит, уже есть родители, которые так детей воспитывают.

Д.Дондурей. Я вам на это сразу гипотезу выскажу: когда дверь придерживают, то боятся за свой физиологический ущерб, а вот социально-психологический и символический — не так существенны. Чистый пиджачок важнее, чем синяк под глазом.

В.Харитонов. Честно говоря, представить себе пять лет назад сбор вещей для погорельцев я не могу. Два года назад это уже был шаг.

И.Кушнарева. Я бы сказала, что Интернет не создает склонности к какому-то долговременному планированию, потому что у тебя есть эта лента — ЖЖ, Facebook или Twitter, — которая прокручивается каждый день, и ты знаешь, что она будет каждый день обновляться. И не надо задумываться о том, что будет через два года.

Е.Майзель. Она каждый день новая и сама по себе бесконечна.

Д.Дондурей. А можно ли сказать, что это какой-то вариант средневекового сознания — идея бесконечной вселенной, нет начал, концов, готовишься к смерти, к встрече с богом... Ты — песчинка в гигантской вселенной.

В.Харитонов. С Интернетом может быть другой поворот, более прагматичный. У Гибсона была правильная фраза: «Улица сама находит применение вещам». Поэтому дело не в том, что Интернет делает, а в том, что мы там находим, чтобы это использовать. Например, так называемые «твиттер-революции». Twitter в принципе не приспособлен для объединения, там нет таких инструментов. Там есть чат, лента, обновления. Однако оказалось, что это удобное подручное средство, чтобы организоваться и устроить некое политическое действие. Или BlackBerry во время английских беспорядков. Единственная функция — массовая рассылка по контакт-листу.

Е.Майзель. Но насколько эта функция действительно оказалась важной, или она все же преувеличена?

В.Харитонов. Оказалась полезной.

Е.Майзель. Если сейчас восстановить какие-то события — на Болотной, в Египте и т.д., если бы не было Twitter, Facebook, какие медиа бы их заменили? Тут есть значимая технологическая составляющая.

В.Харитонов. Sms-рассылки...

А.Левкин. Раньше ведь тоже были коммуникационные революции. Листовки расклеивали.

В.Харитонов. В этом смысле Интернет просто оказался удобнее. Винтовка тоже не виновата — она удобна: годится, чтобы убить человека. Или поохотиться.

Е.Майзель. Есть люди, которые с удовольствием поставят двести лайков, но никогда в жизни не выйдут на улицу. Но и двести лайков могут оказаться в чем-то важнее выхода на улицу. У многих людей слабый гражданский, «революционный» потенциал — для них существует безлимитный Интернет, выделенная связь, здесь им предоставлена возможность революционного применения. Они оказываются вовлечены в любые события, сидя дома.

Д.Дондурей. Работает своего рода компенсаторный механизм.

А.Левкин. Интернет дает примерно на два порядка более интересный и серьезный уровень письма. Кучу вещей люди никогда не могли бы увидеть, если бы они не могли залезать через Сеть в любые музеи, театры, куда угодно. Коммуникации, мейлы... Интернет реально и многомерно воздействует на культуру и на быт.

А.Левкин. Информации полно, а оказывается, она совершенно не важна, потому что если у вас сам принцип принятия решений непрозрачен, то вы быстро упретесь в стенку.

Д.Дондурей. Вы говорите о стенке собственных ограничений.

А.Левкин. Пойдите узнайте у Путина, почему он принял такое решение и почему происходит то-то, а не другое.

В.Харитонов. Есть несколько информационных медийных зон. Некая условная власть — в Кремле или в другом месте, — которая в своих интересах выстраивает картину мира. В ней она и живет. Это не обязательно телевидение, радио, ежедневные газеты. Есть какая-то другая среда вокруг власти, разные каналы проникновения информации в ту и в другую сторону. Современное пространство оказалось очень разрозненным. Особенно когда Интернет стал действительно массовым явлением. Я вспомнил феномен возбуждения интереса к «Одноклассникам», когда буквально за месяц новогодних праздников их стало 11 миллионов, сейчас их 34—36 миллионов. Оказалось, что по преимуществу — если статистически считать — сайт был нужен людям, чтобы поставить лайк на фото одноклассника.

Есть социологическая наука, которая пытается выяснить, как устроена социальная сеть. Не Facebook, а реальные социальные сети в реальном обществе. Мы живем в очень разных мирах, между ними есть какие-то пересечения, суперкоммуникаторы. Их все знают, на них ориентируются. Это не обязательно политические деятели, может, даже какие-то случайные люди, которые оказываются шлюзами. Термин «социальные сети», в общем-то, дурацкий, потому что это не то же самое, что происходит в обществе. Через какое-то время ты понимаешь: одни сети — в Twitter, другие — в Facebook, третьи — в ЖЖ. Они не очень сильно друг с другом пересекаются. Что странно. Может, это объясняется способностью писать. Скажем, ЖЖ склонен к тому, чтобы вдумчиво что-то обсуждать. Facebook вроде не очень, но в последнее время я наблюдаю, что там тоже народ стал много писать.

И.Кушнарева. Теперь пользователи стремятся воспроизвести ЖЖ и в Facebook.

В.Харитонов. Когда я стал писать в Twitter, скорость прироста среды там оказалась на порядок больше, чем в ЖЖ.

Д.Дондурей. Может быть, такая сегментация, разные варианты расчленения на группы — это какая-то новая форма приватности, расширения индивидуального мира? С одними я — такой, с другими — другой.

А.Левкин. Многие не представляют, что есть разные приватности.

Е.Майзель. Интернет позволяет лучше увидеть эти круги, пересечения, несовпадения, слепые зоны.

А.Левкин. Who cares? Кого это интересует, мы все участники.

Е.Майзель. Интересует того, кто вдруг заметил, что говорит от лица общества, какой-то ячейки, возможно, даже не подозревая об этом.

И.Кушнарева. В связи с активизмом последнего времени была иллюзия этого единого «мы», которого не было очень давно.

Е.Майзель. Тут мы переходим к теме фильтров: медийные средства — Facebook или Google, поисковики, наши почтовые сервисы — подсовывают нам те ссылки, которыми мы, по их мнению, будем интересоваться. То, что мы уже знаем, нам подсовывают еще раз. И наоборот — мы практически лишаемся шанса увидеть что-то, к чему никогда раньше не проявляли интерес.

И.Кушнарева. Unknown unknowns, «неизвестные неизвестные», как говорил американский министр обороны Доналд Рамсфелд. Насколько этот феномен является выдуманным?

Е.Майзель. Уже сейчас эти фильтры ощутимы. Я замечаю, что, хотя мы пользуемся одними и теми же страничками, мы видим их по-разному.

В.Харитонов. Приложения для iPad. Есть Zite, а есть Flipboard. Кажется, что они работают очень похоже. В Flipboard ты закачиваешь какие-то RSS, обозначаешь, что ты будешь читать: Twitter, еще что-то, ленты. Zite поступает по-другому. Он что-то тебе предлагает, ты можешь выбрать тему, но при этом подсовывает каждый раз что-нибудь другое и смотрит на твою реакцию. Zite читать значительно интереснее. Я не знаю, что произойдет, если об этом не узнаю.

Е.Майзель. Но если вы несколько раз откажетесь от какой-то темы, она уже в следующий раз не появится.

В.Харитонов. Через некоторое время она уйдет. Я не знаю до конца этих алгоритмов, не знаю, как они работают.

Е.Майзель. Ограничения все равно есть. Вы, скажем, не можете три раза не поинтересоваться темой. В третий раз вы уже подумаете, что, пожалуй, лучше щелкнуть, потому что больше вы об этом не узнаете.

В.Харитонов. Люди, которые работают с информацией, нуждаются в фильтрах. Это не обязательно медийщики и журналисты. Информации слишком много. Заходишь в Facebook, и хочется как-то всех порезать, потому что половину читать не нужно, не интересно...

И.Кушнарева. Можно и порезать, никто не заметит.

В.Харитонов. Да. Время от времени решаешься на какой-нибудь «френдоцид», потому что сил же нет. Поэтому когда в ленте пишут: «Ребята, прекратите писать об этом», мне смешно. Ну не читайте. Или порежь кого-нибудь, все в твоих руках.

А.Левкин. Я никогда по ссылкам не пойду. Понимаю, что у любой аудитории существует какая-то своя система таких ссылок, взаимных связей. В результате это образует вполне внятное мировоззрение, отношение ко всему. Самый простой пример — Pussy Riot. Все уверены, что это они, панк-молебен...

Е.Майзель. А это просто ролик в Интернете.

А.Левкин. Его, может быть, и не было, но все знают, что он был.

Д.Дондурей. Это нечто фантомное?

А.Левкин. А что является реальностью? Она всегда оставляет ощущение фантома и его воспроизводства.

Е.Майзель. Интернет здесь выступает мощным агрегатором слуха, подчас изначально неверного, который очень быстро набирает мощь.

И.Кушнарева. Это и называется «трансцендентальная иллюзия». То, о чем ты говорил: человек сделает двести перепостов какого-то активистского поста, а сам при этом не пойдет на демонстрацию. Но противной стороне будет казаться, что на демонстрацию придет миллион человек. Это иллюзия, но поддерживающая реальность.

В.Харитонов. Некоторые иллюзии вполне успешно становятся более значимыми, чем действительность.

А.Левкин. С другой стороны, почти полностью провалился весь рынок черного пиара, который был активен в 90-е, его стало слишком много.

В.Харитонов. Но ведь и моральная реакция меняется. Слишком много было чемоданов с компроматом...

И.Кушнарева. Это произошло еще с Wikileaks, а сейчас уже все об этом забыли.
В.Харитонов. Мы все живем внутри пиратской среды, совершенно не отражая моральность или аморальность. Правообладатели начинают говорить, как это ужасно, надо пропагандировать уважение к чужому, объяснять, воспитывать детей.
Д.Дондурей. Пиратство ведь растет не только из каких-то моральных отношений. Должна существовать экономика, нужно возвращать деньги.
В.Харитонов. Я недавно был на тусовке правообладателей, которые занимаются стримингом, они жалуются: «Мы тратимся, а кто будет это все возвращать?» А чего же вы тогда сюда пришли? Вы не знали, куда вы приходите, в какую экономику, в какую среду?
Е.Майзель. Это, скорее, повлияет на то, что очень сложные производства будут падать.
В.Харитонов. Та же музыкальная индустрия. Она естественным образом практически закончилась. У нее не было иного пути.

Д.Дондурей. Вы говорите страшные вещи. Музыкальная, потом придет время киноиндустрии, а она безумно дорогая. И кто же тогда будет тратить сотни миллионов долларов на производство...
Е.Майзель. Проще снять фильм «Пыль», он дешевый.
В.Харитонов. Но удешевляются и технологии. То, что пятнадцать лет назад стоило сто миллионов, сейчас стоит десять тысяч, а потом обойдется в тысячу.
Д.Дондурей. Мы переходим, грубо говоря, в мир дешевок.

В.Харитонов. Да. Просто само устройство распространения контента так устроено, что другой возможности нет, мы ничего не сможем сделать.
А.Левкин. Увеличивается скорость смены типов продуктов, интересов, форм мышления. Блокбастеры, неблокбастеры — всё ускоряется. Не надо заморачиваться, скоро все будет меняться не за двадцать лет, а за три месяца.
Д.Дондурей. Смогут ли люди справляться с такими объемами предлагаемой информации, продуктов, вариантов пользования? Они ведь, в сущности, такие же глупые, как и триста лет назад, такие же крепостные. Очень немногие — свободные и умные.
И.Кушнарева. Собственно деньги стали рассматриваться как некий медиатор между людьми и контентом. То есть ты показываешь, что действительно заинтересован в том или ином контенте. Можешь скачать бесплатно, но когда ты платишь за него, это указывает на то, что ты действительно этот контент будешь смотреть, читать, слушать. Вступаешь в реальные отношения с этим контентом.
В.Харитонов. Вот, например, отличный проект «Круги» на Google+. Гребенщиков выкладывает свой альбом. Я никогда не покупал Гребенщикова на «Кругах», но мне хочется быть правильным и заплатить просто за то, что он есть. Они там предлагают внести любую сумму.
Д.Дондурей. Исчезновение каких-то переходов из эмпирической реальности в виртуальную, семиотическую. Вы сказали, что это определение сегодня почти невозможно, его нет. Но как гигантское увеличение «виртуалки» — в статусном смысле и в любом другом — влияет на социальное поведение, на самые простые его проявления — к примеру, на обыденные практики?
Е.Майзель. Если говорить о взрослых людях, а Интернет в значительной степени вошел в нашу жизнь, когда мы уже были взрослыми, то на физическом

и соматическом уровнях это, наверное, сложно отследить. Но в контексте детской психологии об этом сейчас пишут много книг. Скажем, высокая компьютеризация образования, обучение через Интернет и за счет меньшего общения в оффлайне с самых ранних лет несет опасность — так полагают медики. Возможно, это несколько преувеличенное опасение, не знаю. В реальности, когда мы здороваемся, жмем руки, возникают тактильные ощущения, то же самое происходит, когда мы листаем книгу, и т.п. Разные исследования показывают, что у детей сильно виртуализированных — через игры или обучение — в меньшей степени развита лобная доля, в большей степени — височные.

В.Харитонов. И что это значит?

Е.Майзель. У людей, с детства компьютеризированных, в меньшей степени развита способность к эмпатии.

В.Харитонов. Сформирована большая рациональность?

Е.Майзель. Нет. Если, скажем, ребенка трех лет спросить, что будет чувствовать его подружка, если он не придет к ней на день рождения, он задумается. В пять он уже, наверное, скажет, что расстроится. Подросток тоже сразу сообразит, что это будет ей неприятно, но он не будет об этом долго думать. Если довести эту ситуацию до предела, то, скажем, если он геймер, ему трудно понять, что она обидится. То же происходит с лихачеством на дорогах.

В.Харитонов. Я в подростковом возрасте был поклонником «Звездных войн». Показываю своему ребенку — он не воспринимает. По возрасту вроде бы должен понимать. Потом осознаю, что темп, в котором рассказывается история в «Звездных войнах», для него слишком медленный, ему скучно. После этого читаю статью в Wired, где дядьки моего возраста делятся тем же переживанием: их дети не могут это смотреть, для них это слишком медленно.

Д.Дондурей. Иная скорость обработки информации.

А.Левкин. У меня сын с пяти лет за компьютером, и что-то я не заметил особых девиаций.

Е.Майзель. Ну, мы не медики. Действительно снижается способность чувствовать другого человека.

И.Кушнарева. Это, скорее, некое стирание границ между реальностью и виртуальностью, когда просто не отдаешь себе отчет в том, что происходит в игре, а что вне ее.

А.Левкин. Если человек это не различает, то у него с IQ, с мозгами не очень хорошо. О ком именно в этих обстоятельствах мы говорим? Какие качества должны быть у этого персонажа?

Д.Дондурей. Мы только пытаемся почувствовать этот мир, высветить его в разных местах. Понять, что на самом деле происходит.

Е.Майзель. Забор потрогать.

Д.Дондурей. Почему, к примеру, почти не снимаются фильмы на эти темы, в кино мы совершенно не видим отражения и анализа принципиально иных картин мира, другой философии, примет новой цивилизации? Этого нет.

И.Кушнарева. Картина «Социальная сеть» — скорее о бизнес-модели.

Е.Майзель. Происходящее в Интернете не зрелищно.

Д.Дондурей. Какие-то галлюцинации, драмы иного считывания жизни, сложные способы коммуникации, рефлексии — ничего подобного нет. Как будто это табуированное поле.

В.Харитонов. Зато очень много фильмов про последствия, результаты. Например, «Черное зеркало». Сам Интернет нельзя показать, его не видно.

А.Левкин. Это все равно что снимать фильмы о поэтах — как Пушкин сочиняет стихи.

Д.Дондурей. Про поэтов снимаются — всем известно, что они сумасшедшие.

В.Харитонов. Теория большого взрыва — тоже о сумасшедших. Те же гики, нерды как персонажи, причем их довольно много. Эта тема есть и в обыч-

ном кино, не имеющем отношения к Интернету, там постоянно появляются гики.

Е.Майзель. Раньше модным персонажем был профессор — сейчас гик.

Д.Дондурей. А про поведенческие следствия вы думали? Они же будут как-то влиять на традиционные формы взаимодействия людей?

А.Левкин. Расширяют сферу человеческих отношений, потому что все средства коммуникаций — ICQ, мейл, sms и другие — предполагают совершенно разные типы общения с одним и тем же человеком. Это помогает нам выходить из каких-то неприятных ситуаций. Всегда можно послать эсэмэску, которая обнулит неправильный мейл.

В.Харитонов. Кадровые службы сейчас в обязательном порядке смотрят Facebook потенциального работника. Какая тут приватность? Предположим, у тебя есть какая-то маска, но на тебя все равно пристально посмотрят — кто ты, что ты? Ты существуешь не в том, кто ты сейчас, что ты сказал, а также в том, что ты когда-то сказал, что от тебя вообще осталось.

И.Кушнарева. Раньше можно было развести свою работу и собственную частную жизнь, в том числе и в Интернете.

В.Харитонов. Действительно, отрастает этакое второе интернет-«я», параллельная личность. Для меня когда-то был сознательный выбор: никогда не быть анонимным. Я — везде я. Никаких масок.

Е.Майзель. Стремление к тому, чтобы наши многоликие присутствия в разных сферах отражали одну — именно единственную — собственную личность.

В.Харитонов. Чтобы они были прозрачны. Мне самому так комфортно.

Е.Майзель. Это интересно для тех людей, которые занимаются разными вещами. Скажем, сочетающих деятельность редактора, писателя и другие функции. Ориентированных на создание неких актуальных жанровых масок. Они не являются трикстерскими, эксцентричными, но отличаются от индивидуального человека самого по себе.

А.Левкин. Это же маски, игра. Но у персонажей должна быть какая-то общая пьеса. Не может быть маски просто в жизни. Она же всегда для чего-то. Единственный плюс Facebook был в том, что там люди начали подписываться настоящими именами и фамилиями.

Е.Майзель. И то там огромное количество людей с виртуальными именами. Мы знаем этих людей, они наши друзья и делают это не из хулиганских побуждений.

А.Левкин. Когда-то они себя, как идиоты, зафиксировали в этом качестве и теперь никуда от этого деться не могут.

Д.Дондурей. Теперь они — жертвы?

А.Левкин. По сути, да.

Е.Майзель. Но это и сознательный выбор тоже.

В.Харитонов. Facebook — это среда коммуникаций со своими инструментами, но без идеологии и посыла, который далеко не всеми был считан.

Е.Майзель. При этом Цукерберг несколько лет назад заявил, что никакой приватности уже не существует в том смысле, в каком ее понимали на протяжении предыдущих веков.

Д.Дондурей. Это общая рамка. Все-таки возникают достаточно сложные новые роли — социальные, личностные, психологические и т.д. Участники этих коммуникаций, видимо, иначе формируются, чем участники до-интернет-коммуникаций? Они люди более тонкой психики, другой культурной программы? Это все-таки движение от глупых к умным, от простых к сложным, от несовременных к современным?

А.Левкин. Компьютер гораздо лучше пишущей машинки, на нем можно гораздо больше сделать. Текст можно отредактировать, пересматривать. И что мы получаем в результате? Не привычку к новым, сложным, интересным текстам, а просто размножившееся количество распечатанного самопала,

который в сущности является распечаткой с диктофона. И так, и так можно. Среда предоставляет обе возможности.

В.Харитонов. У нас статистики нет, но я слежу за американской. Все исследователи говорят там о том, что вместе с Интернетом, с компьютерами американцы стали больше читать. Суждение о том, что в 50-е годы все много читали, — это миф.

Д.Дондурей. А замеры качества этого чтения есть?

В.Харитонов. Да, стали в огромных количествах читать вообще, в том числе Facebook и прочее.

А.Левкин. Я читал в какой-то чуть ли не чикагской газете, что авторы работают с продажами в электронном виде.

Д.Дондурей. Некоторое или увеличивающееся количество людей стало больше читать? Или речь идет об элитарных группах, которые и раньше много читали?

В.Харитонов. В России в основном только чтение книжек меряют, что тоже не очень верно. Просто те, кто много читал, стали читать еще больше. А если сравнивать со столетней давностью, то понятно, что вырос уровень образования. Бредберианские утопии о книге пока что на реальность не похожи.

Д.Дондурей. Можно ли говорить, что все эти процессы технологического, психологического, смыслового, интеллектуального усложнения дают шанс уменьшить воздействие наших ментальных заморочек, перестать наслаждаться имперским всесилием государства, уменьшить значение жизни по понятиям, уйти от воровского сознания «зоны», которое существует в России столетиями... Можно ли думать, что возможно продвижение в некое более или менее цивилизованное, открытое миру пространство в связи с новыми интернет-технологиями? Есть ли у нас эти шансы, эти тенденции? В связи с Интернетом увеличивается ли число людей, способных к некоему обновлению нашего социума? Я немного по-советски задаю этот вопрос, но... может, вообще ничего и не меняется?

В.Харитонов. Во-первых, все происходит медленно. В частности, рост уровня образования.

Д.Дондурей. Есть международные исследования (опрашивают ежегодно какое-то количество классов в шестидесяти странах мира), согласно которым

наши школьники сейчас откатываются с десятых на сороковые места в мире по умению понимать прочитанное, решать сложные математические задачки, интересу к естественнонаучным предметам...

Е.Майзель. Интернет предоставляет огромные возможности для самообразования, это факт. Но никто там тебя не дергает, ты в значительной степени сам все для себя определяешь. Хочешь ли ты заниматься самообразованием или предаваться каким-то охлократическим буйствам — для этого тоже масса возможностей. Можно часами смотреть порнографию и так далее. Я за всем этим не вижу какого-то мощного цивилизационного потенциала. Другое дело, что внедрение технологий в образование, конечно, необходимо.

Д.Дондурей. Я о том, что есть национальные культурные матрицы, ментальные, древние, автоматически воспроизводящиеся, очень сильные. Приведу какие-то примеры. В России не может быть четырех видов власти. Только одна — государя. Любое дело у нас нужно довести до кризиса, и только тогда через мобилизационные технологии удастся разрешать проблемы. Таких культурных механизмов и предписаний — десятки. Кажется, что развитие Интернета, международной кооперации, новых трансграничных типов связи, обязательств, возможностей будет уменьшать этакую «русскость».

В.Харитонов. Интернет, действительно, уменьшает воздействие любого этнического своеобразия, национальности. Он так же действует, как ни странно, на американцев, как и на русских. Нейтрализует все виды специфики. Все это происходит медленно, исподволь, странными путями. Ведь и в путинской России есть куча мобильников, доступ к любым технологиям, и всюду есть Интернет.

Д.Дондурей. Это верно, но ценности, практика поведения, модели жизни спокойно уживаются. Люди с мобильниками, давно живущие в сетях, вполне согласны с тем, что глава государства имеет право приказывать судье, руководителю телеканала, владельцу корпорации.

В.Харитонов. Но у них в мобильнике есть возможность прочитать про что-то другое. Я почему-то не уверен, что наше население вообще оцифровывает новую актуальность. Вы задаете вопрос не об Интернете, а о реакции массового сознания на очевидность устройства системы.

Д.Дондурей. Спрашиваю о том, будут ли стереотипы, достаточно консервативные, спокойно выживать в любых условиях. Российская культурная матрица круче любых технологий.

А.Левкин. Спуститесь в метро, там кто-то читает е-бук, а рядом старушка молитвослов читает в электронной книге, ну и что? Все уживается. А вот поэт Лев Рубинштейн в течение четырех месяцев примерно четыре-пять раз в день говорил исключительно о Путине. Он его не любил, но без него обойтись уже никак не мог.

Д.Дондурей. Все-таки это не совсем игра в бисер — все эти многочисленные опросы, в частности, на OpenSpace. Это такой вид художественного творчества. Ну и смыслового форматирования, конечно.

Е.Майзель. Тут и цинизм, и манипулятивность, и пиар-технологии. Во многом это перешло из глянца. Но потом появляются материалы, которые исходят из этих опросов уже как из объективных социологических данных.

Д.Дондурей. Еще об одной проблеме хочу спросить. Судя по целому ряду процессов, надвигается революция самодеятельного кино. С одной стороны, будет производиться дорогущее американское, выходящее одновременно в ста восьмидесяти странах, а с другой — каждый станет сам себе режиссером: сетевое сознание, потрясающие и очень дешевые технологии позволят снимать настоящее кино... для друзей. Это приведет к тому, что каждый мальчик, девочка, человек на отдыхе или пенсионер будут снимать полноценные игровые фильмы за две-три тысячи долларов. Скажем, фильм «Гамер» снят за

двадцать тысяч долларов. Игровой полнометражный фильм, участник многих фестивалей. У вас есть ощущение, что мы находимся перед таким вызовом? А следом пойдет визуальная культура — будут снимать, монтировать, экспериментировать. Трансформировать из Эйзенштейна с Лукасом что хотят, что придет в голову. Станут перемонтировать разного рода артефакты.

В.Харитонов. Нельзя, есть копирайт. В Америке этот процесс уже давно идет, но под колпаком защиты прав авторов и владельцев.

Д.Дондурей. Вы не ждете бума самодеятельных шедевров?

А.Левкин. А в чем проблема? Бумага всегда дешево стоила, карандаш тоже, пиши не хочу.

Д.Дондурей. Но визуальное все же дороговато.

В.Харитонов. Меняется содержательная надстройка нашего существования. И в киноиндустрии явно будут происходить значимые мутации.

Д.Дондурей. Так что: фундаментальные мутации визуальных видов культуры? Ждем!

А.Левкин. Я не жду. Основная масса всегда будет работать на шаблонах, как это делает любой графоман на бумаге. Вопрос не в средствах, а в том, что производить и показывать.

Д.Дондурей. Значит, будут накапливаться нечеловеческие горы содержательного мусора.

В.Харитонов. Если будут горы мусора, тогда появятся возможности разного рода канализации, появятся контент-архитекторы, которые станут все это отбирать, форматировать, находить разные варианты для использования.

Д.Дондурей. Они — форматировщики — как раз и будут выполнять функции цензоров.

А.Левкин. Существуют же тотальные горы исписанной и никому не нужной бумаги...

И.Кушнарева. И с литературой от этого ничего не делается. Более того, убежденность в том, что блоги убьют все на свете, литературу и профессиональную журналистику, уже отошла в прошлое.

Д.Дондурей. Здесь есть одна опасность. Два года назад мы проводили конкурс сценариев, пришло штук пятьсот, из которых двадцать было нормальных. Сейчас мы уже получили триста пятьдесят, из которых три нормальных. Идет потеря качества.

И.Кушнарева. Просто в первый раз было выбрано все это поле.

В.Харитонов. В Америке в прошлом году самостоятельно опубликованных книжек вышло чуть ли не в пять раз больше, чем книг, выпущенных издательствами.

Д.Дондурей. Самиздат?

В.Харитонов. Нас ждет примерно то же самое. Не надо этого бояться.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Художественная культура на рандеву с Интернетом

Электронно-вычислительная машина

Сегодня, на втором десятке третьего тысячелетия, прояснилось, что Интернет — едва ли не самое существенное формообразующее начало современной реальности.

Пожалуй, последними в очереди на его услуги оказались просвещение и культура. Но именно для них эти услуги стали, по мнению значительной части общественности, сомнительными.

Оставим в стороне тему просвещения. Займемся культурой. Той, что занялся Интернет.

В середине прошлого века представлялось, что последнее и окончательное достижение в области информационных технологий — это телевидение. Ведь оно в полной мере отвечало требованию массовой коммуникации и индивидуального потребления картинок, письменных и голосовых сообщений. Оно непринужденно и органично соединяло в себе возможности культурной синхронии и диахронии культуры.

ТВ — это сверхскоростная машина времени. И вездесущая машина, если иметь в виду ее способность перемещать своих пассажиров по странам, континентам, морям и океанам. Чего нам еще не хватало?

Человечеству всегда чего-нибудь да не хватает — пространств, времени, скорости, плотности, широты, глубины... Оно неутомимо и ненасытно как по части реального освоения Вселенной, так и по страсти ее умозрительного постижения.

Средства коммуникации, как и средства передвижения, переживают одну революцию за другой, не торопясь сдавать в архив ни одно из прежних достижений. Ни Гутенбергово изобретение — ротационную машину. Ни фотографию, ни радио — если говорить о коммуникационных технологиях. Тем более если говорить о художественных системах.

Еще в XX веке казалось, что кино отменит театр. Затем померещилось, что ТВ заместит собой и театр, и кино. Теперь, с распространением Интернета, по логике вещей, должен наступить конец всем прочим аудиовизуальным средствам. А он не наступает и вряд ли наступит. Другое дело, что Интернет смешивает все на свете — коммуникации, функции, национальные культуры, виды художественной деятельности, ее средства ставит в один ряд гениев-одиночек и массовиков-затейников от культуры, взбивает все эти ингредиенты и вообще работает, как безжалостный миксер.

Ну и, разумеется, не обходит стороной жанровую иерархию. Во всяком случае, он до предела обострил отношения между «верхом» и «низом» в художественной культуре.

Можно сказать и категоричнее: Интернет практически обрушил жанровую иерархию. Обрушил то, что было едва ли не самым устойчивым в художественном мире.

Жанровые границы в художественной деятельности сегодня почти так же условны, как границы между государствами ЕС. Пересекать их легко и просто, а признаки и атрибуты суверенности самих государств и высоких жанров остались. Другое дело, не рудиментарны ли они?

Не наступает ли эпоха культурного хаоса, к коему устремился еще сравнительно недавно уравновешенный, понятный в своем устройстве космос культуры?

Так или иначе, но приходится констатировать, что в индустрии культуры ее высокие жанры оказались либо выдавленными на поля, либо спустившимися в сноски.

Может быть, хоть в какой-то степени представление о переменах в развитии культуры, произошедших на рубеже XX и XXI века, может дать судьба и мировая слава Стива Джобса — человека, по признанию многих, «изменившего мир».

Позволю себе пунктирное описание того и другого, чтобы косвенным образом дать понять специфику нынешнего культурологического момента.

Все биографы Джобса считают нужным подчеркнуть, что он не изобрел пороха. В том смысле, что не выдумал ни компьютер, ни мобильный телефон, ни сенсорный экран, ни какую-либо иную аудио- или видеотехнологию. Хотя за ним числится около трех сотен патентов, но все они касаются в основном не технологических новшеств, а дизайнерских решений, связанных с наружностью продуктов его корпорации.

Да, он увлекался электроникой с юности. Увлекался на пару со своим приятелем, который был действительно умельцем-изобретателем из племени вундеркиндов. Стив Возняк. Вот он-то и был гением электроники. Она была для него чем-то вроде искусства для искусства. То есть электроникой для электроники. Ее практический и, более того, коммерческий потенциал, в общем, мало интересовал Стива Возняка.

По старым меркам, именно этот Стив должен был бы именоваться Моцартом. В семь лет своими руками собрал приемник. Еще через несколько лет соорудил телефонную трубку, посредством которой имел возможность подключаться к телефонным сетям и вести бесплатные переговоры с кем угодно и как угодно долго.

По собственному признанию, он комбинировал чипы по наитию, интуитивно, не прочитав ни одной теоретической книги. Словно ему кто-то свыше подсказывал, что с чем надо соединять и что к чему припаивать.

Словом, именно Стив Возняк — Моцарт в мире электроники, а вовсе не Стив Джобс, который, впрочем, не стал Сальери. Джобс пошел другим путем: нашел практическое применение вдохновенной игре воображения своего друга. Джобс сделал эту игру общедоступной не в фигуральном, а в прямом смысле этого слова.

ЭВМ была создана еще до того, как оба Стива увлеклись электроникой, но оставалась достоянием исключительно крупных ведомств — военных, научных, информационных. Электронщики работали в направлении увеличе-

ния объемов ее архивной памяти, совершенствования ее оперативных программ, наращивания скорости ее счета. Но тем же ученым в голову не приходило сделать ЭВМ предметом ширпотреба.

Джобс проникся идеей одомашнить крупного и в значительной степени дикого зверя размером с офис средней величины и сделать его настольной принадлежностью кабинетного индивида.

Чего было больше в этой мечте — жажды демократизации технологических достижений или мании многообещающего коммерческого успеха?

Оказалось, что не так и важно, чего было больше. Важно то, что «мания» и «жажда» не вошли в противоречие друг с другом. Первый же проект, идею которого подал один Стив, а реализовал другой Стив, — персональный компьютер, — ответил обоим вожделениям молодых и предприимчивых людей. То был деревянный ящик с клавиатурой, но без монитора, с функцией которого справлялся экран телевизора.

Правда, обладателю чудо-ящика надо было для этого справиться с задачей подключения к телевизору, что требовало специальной технической подготовки. Эта трудность ограничивала распространение товара.

С трудностью справился все тот же Возняк. И опять чисто интуитивно. Второй раз, как он сам признался, у него бы не вышло. Он создал программу, которая работала без единого «глюка». Получился компьютер Apple II — товар стремительно растущего спроса.

Дальнейшая траектория его удачи — это зигзаг, в верхней точке которого та самая волшебная коробочка iPhone, ставшая тоже, в свою очередь, предметом ширпотреба.

Вот в чем состоял принцип гения новейшей эпохи: не надо ничего изобретать; достаточно переосмыслить то, что изобретено, и приспособить то, что изобретено, к решению новых задач.

Так Джобс переосмыслил сначала ЭВМ, затем — «мышку», потом — сенсорный экран, «цифру», мобильную связь, наконец, Интернет.

Его идеология: громоздкое должно быть компактным, а сложное — простым. Мир должен уместиться на ладони — таково было кредо Стива Джобса.

Ничто, пожалуй, так не поспособствовало глобализации человеческого сознания, как «волшебная коробочка» — iPhone. Ни вооруженные экспансии, ни смертоносные революции, ни торговые взаимопроникновения, ни спортивные Олимпиады.

Стив Джобс действительно изменил мир, в котором обитает человек. Но изменил ли он человека?..

Тут самое время вспомнить старую добрую сказку Шарля Перро «Кот в сапогах» о том, как сын бедного мельника стал знатным и богатым с помощью сообразительной домашней твари. Кот — где лестью, где угрозами — покорил мир. И все его богатства и пространства положил к ногам своего несмышленого хозяина. Мнимый их обладатель стал реальным после того, как Кот совершил свой главный подвиг. Это когда он повстречался с великаном-людоедом, способным превращаться в кого угодно — хоть в царя зверей льва, хоть в маленькую зверушку. Тщеславный Великан, обратившись в мышку, стал легкой добычей сообразительного Кота.

Стиву Джобсу удалось нечто волшебное — упаковать аудиовизуальную вселенную в маленькую коробочку, которую каждый из нас может положить себе в карман и почувствовать себя маркизом де Карабасом.

Информационная глобализация Стива Джобса оказалась самой мирной и самой эффективной.

С другой стороны, можно ли быть уверенным, что быль стала сказкой, а все мы со своими «коробочками» — сказочными персонажами, овладевшими этим лучшим из миров? Действительно ли он у нас в кармане?

Предположим, что так. Но тогда позволю себе еще раз выразить опасение относительно побочного эффекта этой победы. Не станет ли и человек пропорционально компактным? И не стал ли он уже таковым?

Стив Возняк и Стив Джобс

У сказки Перро в контексте XXI века грустный финал: «А Кот стал знатным вельможей и с тех пор охотился на мышей только изредка — для собственного удовольствия».

Мне, по крайней мере, таковым он показался.

Хотя и есть повод для оптимизма — Facebook.

Facebook — это сказка о Марке Цукерберге.

Если Стив нас объединил и утрамбовал в одно целое, то Марк расфасовал по социальным сетям. То есть по интересам, по культурным запросам, по уровню образования, по политическим пристрастиям, по ценностным предпочтениям и т.д.

Если дело обстоит именно таким образом, то есть и надежда, что спровоцированный Интернетом культурный хаос вновь обретет хотя бы приблизительную упорядоченность и жанровая вертикаль «поднимется с колен», как нынче стало модно выражаться. Ведь именно на дифференциации вкусов и потребностей аудиторий зиждилась как жанровая вертикаль, так и жанровая горизонталь.

Потребности в жанровом разнообразии всегда были; не было адекватных технических возможностей для их удовлетворения. Интернет-технология их предоставила. Речь в данном случае об Интернете не только как о носителе художественной информации. Он не ограничивается открывшимися широкими возможностями репродуцирования художественных созданий; он постепенно обнаруживает возможности креативные.

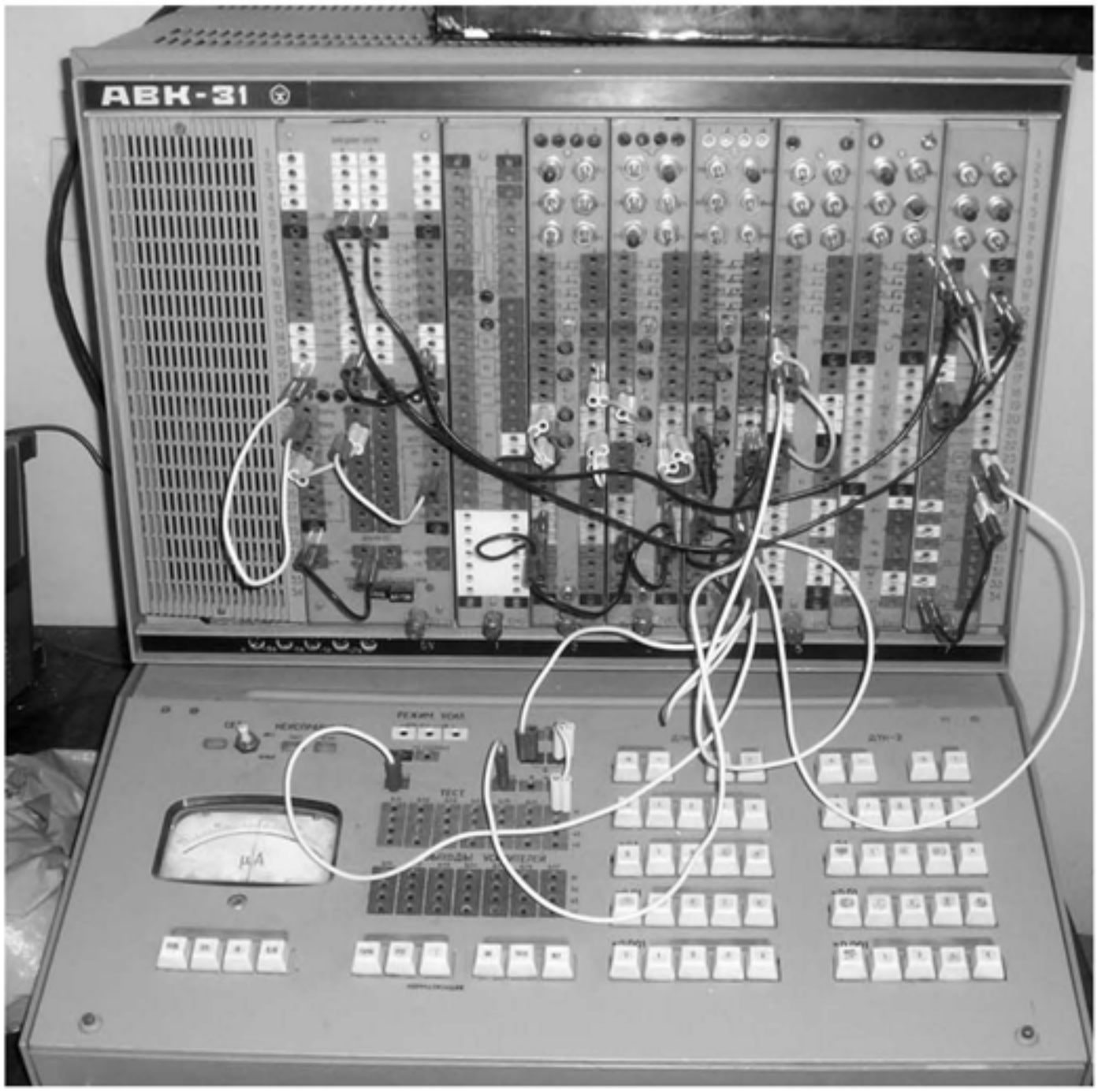
Заметнее всего это обнаруживается в низких жанрах. Например, в «фотошопах» и в «фотожабах». Это такая сфера интернет-общения, где та или иная публичная фигура, тот или иной ее поступок подвергаются жесткому остракизму. В ход идут «фотки», рисунки, «перефразированная классика» изобразительных искусств, переиначенные афоризмы, переосмысленные словесные клише, короткие видеозарисовки.

Фольклорный остракизм оказывается довольно действенным. Всю его эффективность смог испытать на себе Никита Михалков вместе со своим амбициозным проектом «Утомленные солнцем—2».

Был и результат. После этого интернет-осмеяния автор стал гораздо сдержаннее в своем нарциссизме.

В области литературы Интернет в немалой степени способствовал интенсивному развитию такого жанрового образования, как эссе, которое прежде оставалось на периферии большой литературы. Так же, как в свое время возникновение журнальной периодики благоприятствовало развитию романической формы — «отменно длинной, длинной, длинной».

Отменно краткий формат стимулируют новые интернетовские технологии — LiveJournal, Facebook, Twitter... Именно эти способы письменного общения работают на возрождение стилистики устной словесности. И делают



Аналоговая вычислительная машина

это с той же категоричностью, с какой в свое время изобретение письменности, а затем и типографской машины преобразовало художественную словесность в литературу.

В пользу того, что устная словесность никогда не умирала, свидетельствует тот факт, что она в крайних случаях «просилась» на эстраду, на радио. Реже — на театральные подмостки.

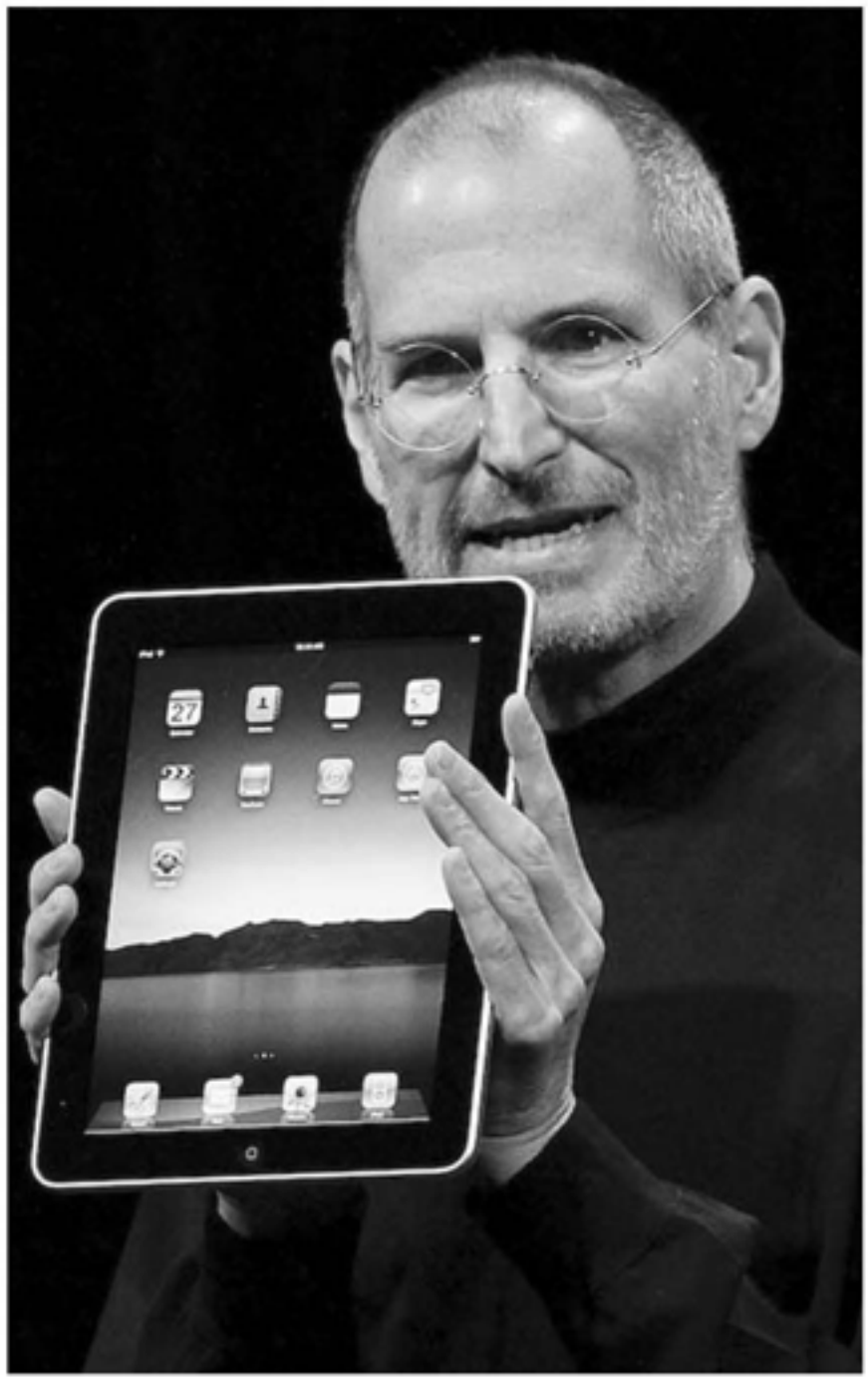
У Михаила Жванецкого выходили и выходят книги, в которых собраны его скетчи. Но по-настоящему они живы и оригинальны только в устном звучании. Написанное и изданное — способ фиксации и консервации сказанного. Так это воспринимается по здравому размышлению. Это — для автора. Для читателя — репродукция с оригинала.

Только теперь, с распространением Twitter, стало очевидно, что он словно изобретен для Жванецкого. Для такого типа прозаика, мысль которого столь же оперативна и стремительна, как электрический импульс.

Никакое другое средство коммуникации, кроме Интернета и его приложений, не способствует стремительному развитию литературы диалогической и полифонической одновременно. Популярные блогеры составляют книжки

на материале своих дневниковых записей и «камментов» к ним. В таких случаях книга-кодекс играет роль книги-свитка во времена античности. Социальные сети исподволь выделяют из своей среды лидеров, вокруг которых формируются свои активисты. Словом, в Интернете мы имеем дело с искусственно организованной стихией.

Словосочетание «искусственная стихия» — вроде бы нечто абсурдное, немыслимое и непредставимое. Но Интернет именно таков: он рукотворен, если иметь в виду его происхождение, и необуздан в своих возможностях. В том числе и в возможности обнять и поглотить классику.



Стив Джобс

Уже в начале 2012-го Большой театр начал транслировать в Интернет свои спектакли. Но это пока не синтез «высокого» и «низкого», традиционного искусства и новейшей технологии. Это всего лишь симбиоз.

Подлинный синтез обещан в 2013-м, когда в Петербурге заработает Творческо-экспериментальный центр Александринского театра. Стены уже возведены, уже построена «Новая сцена Александринки» с трансформирующимся пространством и с мультимедийной аппаратурой, являющей собой последнее слово технических достижений.

В интервью интернет-изданию «Фонтанка.ру» известный театральный режиссер Могучий пояснил: «Вообще, на мой взгляд, мультимедийные технологии — это главное, что надо развивать. И в новом Центре все будет сделано таким образом, что, имея свой гаджет, вы сможете смотреть спектакли из любой точки мира. Но это-то как раз самое простое. А самое сложное — наладить мультимедийные связи внутри нашего комплекса, научиться их использовать, создавая современный спектакль. Такого уровня театрального комплекса я нигде в мире не видел, хотя много ездил и давал мастер-классы не только в Европе, но и в Америке, в Линкольн-центре»[1].

Еще более широкие возможности этого проекта приоткрывает в том же издании специалист по интернет-технологиям Андрей Кононов. Он пообещал, что с помощью ультрасовременных оптоволоконных кабелей можно будет не только вести трансляции в режиме онлайн на весь мир; можно будет играть спектакль, сочетая реальных и виртуальных актеров.

...Все, как во все времена: каждое новое средство тиражирования и просто фиксации раньше или позже, в большей или в меньшей степени обнару-

[1] http://www.fontanka.ru/2012/02/27/157/

живает склонность к эстетической деятельности. Как письменность, как книгопечатание, как фотография, как кино, телевидение, наконец, как Интернет.

И всякий раз люди культуры готовы бить в набат: культура на краю пропасти, она распадается, распыляется, разлагается и т.д.

И всякий раз чуть позже выясняется, что это еще не конец света. Что это переход из одной эпохи в другую. Сознаем ли мы сегодня, что находимся в пограничной ситуации, на переходе из одной эпохи в другую?

На оскаровской церемонии в 2011-м два достойных представителя встретились на узенькой конкурсной тропинке в борьбе за главную награду: «Король говорит!» и «Социальная сеть». То была не просто дуэль двух картин. То была дуэль двух эпох.

Противостояние было двухматчевым: до «Оскара» случился «Золотой глобус», где торжествовала «Социальная сеть» со счетом 4:1. На «Оскаре» был счет — 4:3, но уже в пользу «Короля...».

Все логично; как сказал бы футбольный комментатор, каждый из соперников взял верх на «своем поле».

«Глобус» — это территория критиков, которые по роду своей профессии обязаны заглядывать за горизонт, угадывать тренды развития идейных и эстетических процессов, вычислять перемены в ожиданиях аудитории, предвидеть моду на повествовательную манеру. Потому тут и оказался вне конкуренции фильм о новой форме общественного соития и о его инициаторах. И об одном из героев тех медийных революций, что волнами накатываются на нашу сиюминутную действительность, — видео, мобильная связь, Интернет, социальные сети.

«Оскар» — это по преимуществу «домашнее поле» тех мастеров кино, которые наблюдают индустрию кинематографа изнутри. Называются они академиками и судят все новое (сознательно или бессознательно) в согласии с канонами и параметрами тех художественных явлений, которые утвердились в обществе в статусе кинематографической классики.

С этой стороны, конечно, «Король говорит!» — король киногода. Тут соблюдены все тематические и стилистические нормы кинематографа XX века. Тут есть эпический масштаб и эпический апломб. Тут мы находим традиционное противостояние Добра и Зла — цивилизованный мир, принявший вызов двинувшейся на него войной нацистской Германии.

Противостояние дано фоном, на котором выписан герой, преодолевающий на радость всей нации неприятный, во всяком случае, не подобающий монаршей особе речевой дефект.

Правда, иные из моих соотечественников почувствовали себя несколько уязвленными вниманием Голливуда к этой коллизии и к самому герою. Какой, мол, этот заикающийся и ничем другим не примечательный джентльмен — герой? Что за игрушечный конфликт в отдельно взятой песочнице? Другое дело, если бы авторы фильма взяли бы в герои сильную, масштабную личность... Скажем, Черчилля... Или Маргарет Тэтчер... Или хотя бы нашего Сталина, у которого тоже были проблемы с речью — говорил по-русски с сильным акцентом да еще медленно, словно брезгливо цедил прокисшее вино.

Между тем XX век, при всех зигзагах истории, несмотря на грандиозные катаклизмы, связанные с мировыми и гражданскими войнами, с геноцидами и гулагами, с ядерными взрывами и с варварскими террористическими атаками, все-таки отстоял гуманистические позиции. И, я смею предположить, углубил их.

Очередное достоверное кинематографическое свидетельство тому — фильм Тома Хупера «Король говорит!».

Метафора заикания прозрачна. Она намекает на разорванность коллективного подсознания. Она отсылает к фильму «Зеркало» Тарковского, где повествование начинается с излечения болезненного для психики человека речевого дефекта.

В сущности, в фильме речь идет о трагедии заикающейся человеческой цивилизации перед пропастью не просто гуманитарной, но гуманистической катастрофы. Потому частный случай преодоления этого недуга историческим персонажем смотрится с таким интересом и с таким напряжением. Речь короля, приобретшая черты и свойства музыкального произведения, не остановила войну, она просто-напросто соединила граждан Соединенного Королевства на несколько мгновений. Живой символ нации стал живым знаменателем ее пестрых и разноречивых настроений.

Такие мгновения дорогого стоят в истории. И в культуре — тоже.

«Король говорит!» год назад победил по праву. Это победа XX века. Но на дворе уже XXI век. С его новыми революциями и катаклизмами, с его новыми вызовами, на которые должна ответить человеческая популяция. С его новыми заиканиями, которые должна диагностировать и лечить культура. А это уже в компетенции таких фильмов, как «Социальная сеть». И такой технологии, как Интернет.

Новое тысячелетие еще очень молодо. Оно ребенок. Потому инфантильно. Потому аморально. Как Одиссей в начале своего путешествия. Ему еще, как это видно из фильма Дэвида Финчера, предстоит взрослеть и взрослеть.

А вместе с тысячелетием должна расти, умнеть и, возможно, глупеть интернет-культура. В ней много шутовства, дураков, притворяющихся умными, умных, прикидывающихся дураками, а также нечаянных пророчеств и бесконечно тупого идиотизма. «Но, — как сказал французский историк Мишле, — через это шутовство раскрывается во всем своем величии гений века и его пророческая сила... В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет будущее».

Сказано это о Франсуа Рабле и его книге, которая, по убеждению Бахтина, выламывается из «большой», «правильной» литературы. Но отчасти могло бы быть сказано и о коллективном Рабле XXI века — Интернете.

Действительно, «Гаргантюа и Пантагрюэль» — точка пересечения могучих энергий, излучаемых многовековыми народными культурами. Так и Интернет такая же точка. Ну а далее — труд и искусство обуздания этих стихий.

Далее — труд теоретиков по осмыслению их возможностей.

«Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований литературного вкуса, пересмотра многих понятий...»[2]

Интернет — труднейший из всех авторов, каких только знает многовековая художественная культура. Он — «массовизированный автор». И он в значительной степени требует существенной перестройки привычных искусствоведческих подходов.

---

[2] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 5.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Кино — на «мыло»!

Если бы «Матч» был телесериалом, к нему не было бы претензий. Но когда ремесло «мыловарения» выдается за настоящее кино, куда люди ходят, деньги платят — а они все же платят не за обмылок, — тогда к фильму возникают вопросы.

Они вовсе не про фактологию с мифологией, не про историю «военной темы» в русском кинематографе, не про то, зачем фамилию Трусевич (вратарь киевского «Динамо», прототип главного героя) сменили на фамилию Раневич. Вопросы — только практические. Зачем людей зазывали, что они там увидели?

Сначала они увидели игру в футбол, в тот самый момент, когда артист Безруков ловит мяч противника. Трибуны ликуют, противник затаивает злобу. Для микширования плохой игры артиста (в футбол, разумеется!) смонтирован эпизод очень короткими планами, с тем же успехом можно было бы ловить шайбу или волан в бадминтоне. Далее команда-победительница радуется-обнимается в праздничном рапиде, про который Тарковский еще сорок лет назад сказал, что он больше неуместен, поскольку уже тогда был сильно перерасходован.

К артисту Безрукову подходит артистка Боярская и криком «Коля!!! Коля!!!» выказывает очень бурные эмоции. Артист, в свою очередь, два раза подряд произносит колоритное словцо «шо?», призванное

«Матч»

Авторы сценария **Тимофей Сергейцев, Игорь Сосна, Дмитрий Зверьков, Илья Неретин**
Режиссер **Андрей Малюков**
Оператор **Сергей Михальчук**
Художники **Александр Толкачев, Александра Дробот**
Композиторы **Иван Бурляев, Ричард Горовиц**
В ролях: **Сергей Безруков, Елизавета Боярская, Эдуард Безродный, Екатерина Климова, Дирк Мартенс, Александр Крыжановский, Александр Кобзарь, Сергей Романович, Игорь Гнездилов, Никита Тезин и другие**
«Рекун-синема», Pronto Film
Россия — Украина
2012

демонстрировать яркость его индивидуальности, но почему-то вызывающее в памяти лишь спекулянтку Раневской на допросе в ЧК из старого спектакля «Шторм»: «Шо вы грите? Шо грите?» Всего в течение двух часов просмотра словцо прозвучит ровно двадцать один раз, застолбив в «индивидуальности» главное — не яркость, а монолитность.

Чтобы не смущать окружающих проявлением чувств, Безруков, уже заявленный Раневичем, находит эффектный выход: химическим карандашом и красивым почерком пишет на ладони Боярской: «Я тебя люблю». Но тут, как и положено в мелодраме, возникает любовный треугольник. Футбольный противник оказывается брошенным мужем возлюбленной Раневича и лезет в драку. Даже еще пикантней: уже не на суржике, а на «мове» к красавице подъезжает пожилой директор школы, где она работает учительницей.

Таким образом, стержнем сюжета станет вовсе не геройство футбольной команды, не начало войны, не место действия (Киев). Отнюдь нет. Сюжет — с минимальными отклонениями — про женщину и трех ее мужчин. Происходить он может как в Троянскую войну, так и в Великую Французскую революцию. Словом, в масштабе вечности. Греки и французы тоже во что-то играли. Одни, допустим, в камешки, другие — в ножички, и матчи наверняка были между соперниками, но опять же — лишь из-за очередной Елены. Любой сюжет, даже великий, таит в себе вечно актуальный вопрос бульварного жанра, а именно: кто с кем спит?

Сразу после пролога, завершенного словами тренера «Отставить личную жизнь», происходит скандальная «троянская» завязка: артистка Боярская под именем Анны (заметим, что в реальности такой девушки не было) соблазняет Раневича, устроив ему стриптиз в сарайчике под старинное танго «Черные глаза». Кстати, танго является единственной приличной, хотя и неуместной, опять же, музыкой за все два часа просмотра, поскольку оригинальная партитура руки Ивана Бурляева блещет только одним — неутомимо навязчивым пафосом, недалеко ушедшим от памятных выступлений краснознаменных оркестров армии и флота на парадах. Между тем, чтобы не акцентировать внимание на сексе (которого, как известно, «у нас не было»), Анна в стриптизе проявляет яркую индивидуальность, долго-долго снимая с длинных ног коротенькие белые носочки. Дальше всё — строго под одеялом, но это, видимо, надо понимать так: мы не греки и не французы, у советских собственная гордость.

А поутру они проснулись под бомбежку, которую Анна понимает однозначно: «Я знала, нас накажут за наш грех». Тут и начинается война — с греками, немцами, индейцами, инопланетянами. Нужное подчеркнуть. Народонаселение в панике, «тарелки» делают заявления, военкоматы ждут добровольцев, футболисты записываются, уходят на фронт, а враги, соответственно, входят в город. Красочные иллюстрации, словно сошедшие с картин советских живописцев типа Дейнеки, Лансере, Пименова и Герасимова, довольно подробны, но цель у них одна — «притормозить» перед разлукой Анны и Николая, чтобы прозвучала ключевая фраза: «Даже денечка мы с тобой вместе не прожили». Разлука пронизана «светлой печалью», а дальше уже бои.

Когда Николай попадает под бомбардировку, а далее — в плен, у Анны в руках лопается стакан. Война, залитая симфонической музыкой, столь же иллюстративна, но она уже — с полотен более позднего Дейнеки, а также Йогансона, Пластова и Непринцева, причем даже не полотен, а их дешевых репродукций из отрывных календарей. Главное же — отнюдь не нашествие пришлого кованого сапога, его опасливая встреча местным населением, когда неразумные дети с флажками со свастикой радуются пришельцам, как герой спилберговского «Инопланетянина», и не начало террора. Главное же в другом. Узнав о горькой участи попавшего в плен Николая, Анна кидается его спасать и делает это вполне небанальным способом. Пообещав «вынуть» футболистов из лагеря, она выходит замуж за ставшего всесильным бургомист-

ра, а именно — бывшего директора школы, помощником которого, что характерно, является ее брошенный муж. Это вам, как сказал ей Раневич еще в постели, не в футбол играть, а «посильнее Фауста Гёте».

Узнав о мнимом предательстве, Николай еще поработает на хлебозаводе грузчиком, затем, наконец, начнутся футбольные тренировки и где-то на втором часу просмотра зрителя ждет нарезка футбольных матчей. «Отданная другому» Анна снова подойдет к Николаю после игры, и он оскорбленно напишет ей на ладони: «Я тебя любил».

Остальные победные матчи, командные разборки между теми, кто понимает важность момента и кто не понимает, вескость поводов и доводов Раневича, встреча с тренером, торгующим на рынке (чисто комедия Мариво), включая последний роковой матч, смонтированный так, чтобы футбола, упаси боже, не было вообще, — все это лишь фон для переживаний Анны, ее мужей, бывшего и нынешнего, и торжествующая весть, доставшая Николая прямо на поле игры: «Дурак, она изменила, только чтобы тебя спасти».

Фон нужен, чтобы у окрыленного Николая тоже возникли проблемы. Он ничего не знал, просидев ночь в гестапо и подвергаясь шантажу. И был готов на смерть. Но тут вдруг такое дело, что, только предав себя, он может помочь возлюбленной. Страсти просто рвутся в клочки (как ни странно, самым благородным оказывается муж-бургомистр, Менелай то есть. Он любил жену, и Николай должен во что бы то ни стало доказать, что любит ее сильнее). Теперь до самого конца Раневич сомневается, потому что хоть и расстреляют за победу, хоть и спасется Анна, а выиграть-то хочется.

Хоть греки, хоть инопланетяне, пусть даже немцы, но в игре надо выигрывать. Ах, как хорошо, что перед финальным броском они с Анной встретились глазами! Мяч взят! Вопрос только один: а что, если б не встретились? Что, если бы эта несуществующая Анна с фамилией Любки Шевцовой не пронзила горящим взором переполненные трибуны стадиона? Может, все живы бы остались?

К реально состоявшемуся футбольному матчу киевского «Динамо» в 1942 году, после которого — причем далеко не сразу и совершенно за другое — несколько наших футболистов были сначала снова отправлены в концлагеря, а потом и убиты, сюжет фильма имеет весьма косвенное отношение.

Вместо сочувствия как раз острую неприязнь вызывают заявления авторов, что они-де честны в плане идеологии, они «сказали всю правду» о событиях, в отличие от предыдущей постановки, якобы сказавшей «не всю правду». Но пятидесятилетней давности «Третий тайм» Евгения Карелова при всех цензурных ограничениях той поры говорил пусть не «всю», зато психологическую правду о «матче смерти» 42-го года. Там никто не огламуривал драматизм человеческого самопожертвования дешевыми отыгрышами на тему «шерше ля фам».

Не знаю, как кто, а я чувствую себя оскорбленной, когда фоном для вечного «шерше...» выступает расстрел в Бабьем Яре семисот русских пациентов местной психбольницы. Эффектной нарезкой, хотя и без подробностей. Когда следом, для доказательства «положительности» героини (которой не существовало), к ней белыми нитками пришивается еврейская девочка Соня и вместе с ней — весь жуткий Бабий Яр. К любовному сюжету он не имеет никакого отношения (у Раневича были еврейские соседи по коммуналке — да, это серьезная драматургическая находка), но снимается крайне подробно, опять же в рапиде, залитом симфонической музыкой. Хотя без шокирующих подробностей, не нужны они современному глянцу. Кто же в глянце правду ищет?

При этом «Матч», в отличие от приличного во многих отношениях «Третьего тайма», еще и снят с полным отсутствием понимания слова «пошлость». Что ни эпизод — просто апофеоз пробуждения в публике самых тупых, примитивных «вечных» инстинктов. На это рассчитано все — «фольклорный» сценарий, написанный целой футбольной командой, «эффектная» режиссура

с цветовой игрой знамен и свастик, скрывающей незнание фактуры (все актеры в кадре производят впечатление ряженых), языковой игрой (украинский, русский и немецкий), скрывающей незнание реальной ситуации (кстати, «тебе» по-немецки будет не «дихь», а «дир», для этого достаточно посмотреть в разговорник), монтажной игрой, скрывающей тотальное неумение — бегать с мячиком по полю, бегать по полю с винтовкой Мосина или бежать из Бабьего Яра под окрики полицаев. Лишь бы скрыть неряшливость съемок (кто стоял справа, почему-то оказывается слева), халтуру в работе актеров и полный пофигизм авторов по отношению к материалу.

Наращивание пошлости в восприятии прошлого, конечно, не открытие фильма «Матч», бывало и похлеще. Пугает иное: если вынуть из сюжета никогда не существовавшую «роковую женщину», не будет ничего. Ни 22 июня, ни Киева, ни разбомбленного Крещатика, ни того же «окончательного решения еврейского вопроса», ни весьма сложных отношений РККА, РСХА и ОУН. Все опустилось до уровня «сисек-писек» (как ни неприятно писать такие слова). Я бы собственной грудью заслонила от просмотра этой дикой пошлости своего покойного деда, жевавшего подорожник в лейтенантской школе под Ржевом, дошедшего до Потсдама и никогда не смотревшего ни одного советского фильма про войну, кроме ленты Хуциева «Был месяц май». Правда, дед уже умер, некого заслонять. Но он бы и сам смотреть не стал.

Безусловно, постановщик Андрей Малюков — идеальный кандидат для такого уровня изображения нашего военного прошлого. Актер и режиссер Народного театра в провинции, ставший ассистентом Юрия Озерова на «Освобождении», вот уже сорок лет радует публику фильмами самых разных жанров. Да, они не становятся предметом обсуждения, не рвут душу — скорее, наоборот. Они идеально потрафляют промыванию мозгов. «В зоне особого внимания», «34-й скорый», «Любовь на острове смерти» и вот, наконец, «военные» продукты — «Мы из будущего» и «Матч». Голливуд без Голливуда, образчики «народного» кино, строго следующего семейным ценностям и новомодному госзаказу, идеал XXI века.

По-настоящему пугает, что XXI век в нашем кинематографе проявляется под знаком квазифольклорного сознания художников. Будь то «9 рота» с красными маками вокруг артиста Пореченкова, будь то «1612» с белой бодливой лошадью, фильмы, не важно каких жанров и каких времен, будь то, наконец, замысленный «Сталинград», снимаемый в 3D, — все это адресовано вовсе не прошлому. И не будущему, не говоря уж о настоящем. Нет, все это — по состоянию сознания творцов — следует лишь в одном направлении — дешевой немецкой порнографии. У немцев порнография бывает груба и неряшлива, хотя у определенной части аудитории популярна именно за это. Символично, что именно немцы всему миру поставляют тупое жесткое порно, а мы берем с них пример, рассказывая о том, как победили их в 45-м.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

1+1: телосложение и вычитание

Французский кинохит весны 12-го года — сентиментальная комедия «Неприкасаемые» («1+1» в российском прокате) о межрасовом, межклассовом, межпоколенческом и межкультурном союзе головы и тела. Обманчиво поверхностный, на вид неприхотливый образец мейнстрима, этот фильм собрал рекордный мировой бокс-офис, но практически ни у кого не вызвал подозрений в философской глубине.

Филипп — это голова

Двадцатилетний сенегалец Дрисс (Омар Си) едва освободился из тюрьмы, куда загремел на полгода за кражу, и теперь приходит собеседоваться в некий частный дом — старинный аристократический дворец в самом центре Парижа, который многие не отличат от Лувра. Официальная цель его визита — предложить свою кандидатуру на вакантную позицию помощника домохозяина Филиппа (Франсуа Клюзе), фактическая — поскорее подписать бумагу об отказе, необходимую для оформления пособия по безработице.

В том, что ни один работодатель, находясь в ясном уме и здравой памяти, не возьмет такого гопника в приличный дом, Дрисс не сомневается ни секунды; вероятно, потому в порядке превентивной компенсации решает прихватить с собой обнаруженное в одном из залов яйцо Фаберже — разумеется, подлинное, как и все в этом доме. В дальнейшем выясняется, однако, что Филиппу — полностью парализованному ниже шеи вследствие любительских занятий планеризмом — нужен именно такой помощник, как герой Омара Си. И что двум этим антиподам (как того и требует шаблонная драматургия, без труда предвиденная даже ми-

«1+1»
Intouchables
Авторы сценария, режиссеры **Оливье Накаш, Эрик Толедано**
Оператор **Матье Вадепье**
Композитор **Лудовико Эйнауди**
В ролях: **Франсуа Клюзе, Омар Си, Анн Ле Ни, Одри Флеро и другие**
Quad Productions, Chaocorp, Gaumont, TF1 Film Production
Франция
2011

нимально искушенным зрителем) суждено стать чем-то вроде идеальной пары — неразлучной, колоритной и весьма оригинальной.

Простое сложное кино

Несмотря на мировой триумф и одобрительную в целом прессу, «1+1» принадлежит к своеобразной категории картин общедоступных, но непонятых, всем хорошо известных, многими любимых, но по-настоящему не признанных. Кажется, художественная неоригинальность фильма, его нахрапистая конъюнктурность и общая непритязательность ловко обманули всех, включая, может быть, и его создателей.

Отзывы французской, русской и англоязычной прессы (числом до четырех десятков) отчетливо показывают, что большинство из них (точнее, все, что удалось прочесть пишущему эти строки) состоит из описания нехитрого сюжета, выстроенного сплошь на крайних оппозициях (богач — бедняк, князь — грязь, больной — здоровый, белый — черный и т.д.) и на оценке этих оппозиций в плане их убедительности, смелости, комизма, социального послания. Кого-то эти оппозиции устроили, кому-то не хватило остроты (по мнению последних, благожелательного негра следовало бы заменить на менее сговорчивого и более угрюмого араба). Третьи обнаружили циничную эксплуатацию зрительских эмоций и откровенный колониализм; на четвертых этот авторский цинизм действует, как заживляющий бальзам. Приблизительно две трети рецензентов оценили неполиткорректность фильма положительно, прочие — нейтрально или отрицательно (см., например, рецензию в Variety). Во многом расходясь между собой, эти отклики единодушны в главном: именно political incorrectness — центральная черта картины, определившая в ней все остальное, стриптизерский шест, вокруг которого «неприкасаемые» извиваются, разоблачаются и пляшут.

Нет смысла отрицать, что без целенаправленных, тщательно отобранных и непрерывных издевательств над серьезными вещами (такими как проблемы, например, меньшинств или социальное неравенство) картина не завоевала бы и сотой доли своего успеха. Несомненно, именно они — под видом шуток, гэгов, поведенческих реакций, якобы невымышленных фактов («фильм основан на реальных событиях») и т.д. — ответственны за пресловутую (и скрупулезно вычисленную) провокативность, каковая, в свой черед, и обеспечила неслыханные кассовые сборы. Однако это измерение (назовем его условно социальным) в фильме не единственное и даже, мягко говоря, не основное. Чтобы показать иной его потенциал — к примеру, экзистенциальный, — зададим один простой вопрос: кем Дрисс работает на самом деле? Как правильно — коротко и емко — называется его фактическая должность?

Кто здесь?

Базовый, казалось бы, вопрос — поскольку с трудового соглашения картина начинается, а расторжением его заканчивается — незаметно выпал из всеобщего внимания. Это примечательное упущение, думается, не случайно. Сценаристы явно позаботились о том, чтобы профессиональный статус Дрисса оставался как бы самоочевиден, благо возлагаемые на него служебные обязанности не представляют тайны за семью печатями и предъявлены в картине крупным планом.

Итак, кто вы, мистер Дрисс? В опубликованном Филиппом объявлении, судя по всему, была указана вакансия «помощник». То же мы читаем и в синопсисе. Рецензентов эта должность не смутила, и в итоге персонаж Омара Си — «помощник», дрейфующий, в зависимости от контекста, между «няней», «ассистентом», «секретарем-референтом», «личным водителем» и «сопровождающим лицом». Разумеется, все превосходно понимают, что работа Дрисса много шире суммы этих перечисленных профессий, что во

многом связь его с Филиппом неформальна и граничит с чем-то вроде дружбы. Но всеобщая уверенность, что фильм заведомо поверхностен, привела к тому, что многие вопросы оказались никому не интересны.

Чтобы вычислить реальную, а не официальную вакансию, зачем-то отданную Дриссу, перечислим обязательные качества — профессиональные и человеческие, — которые она предполагает.

«1+1»

Сразу ясно, что квалификация медбрата, канцелярские таланты и элементарная воспитанность (необходимая, если бы Филипп подыскивал себе доверенное, например, лицо) в их число не входят: Дрисс не обладает ни одним из них, а некоторые не освоит даже в перспективе.

Чем объясняет сам Филипп свой выбор? Дикарским темпераментом и варварской жестокостью явившегося кандидата, которому, в отличие от прочих соискателей, плевать, что перед ним калека. Отсюда вывод: эксцентричному миллиардеру хуже горькой редьки надоели сердобольные сиделки с их казенной скорбью. И поскольку это объяснение идеально соответствует интерпретации комедии как гимна неполиткорректности, постольку всех оно вполне устроило.

Удивительное рядом

Дикарская жестокость Дрисса, безусловно, нравится Филиппу, который даже в инвалидном кресле сохраняет аристократическое самообладание и не терпит жалости к себе. Бестактная манера нового помощничка протягивать парализованному шефу зазвонивший телефон не бесит, а бодрит и веселит Филиппа: в этих выходках он ценит и неподражаемое, недоступное интеллигенту варварство, и приятное свидетельство того, что кто-то, пусть на две минуты, забывает о его параличе.

И все же не жестокостью единой — есть у Дрисса и другие ценные ресурсы. Так, не меньшее значение имеют его молодость, могучее здоровье и мускулатура — и не только в том банальном смысле, что слуга, способный постоять за своего хозяина или, подхватив его подмышки, станцевать с ним вальс, — не слуга, а мечта. Как повышенный тестостерон и олимпийская наружность, эти качества не дополнительные плюсы, а решающие требования

к кандидату: они определяют суть той должности, на которую Дрисс благополучно принят, а именно — на должность человеческого тела.

И это не метафора, а самое буквальное определение основной обязанности молодого человека: Дрисс служит полноценным внешним телом, как бы арендуемым в рабочие часы Филиппом (при ненормированном графике). И арендуемым не столько для того, чтобы ухаживать за боссом (эти мелочи Дрисс худо-бедно освоит в процессе), сколько чтобы жить в его присутствии — и, по возможности, на полную катушку.

Речь именно о теле, а не, допустим, о массовике-затейнике или многостаночнике-актере, поскольку Дрисс не сознает, что служит телом, и этого осознания от него никто не ждет. Скорее, требуется относительная бессознательность, наивное непонимание, за какие такие коврижки работодатель выбрал именно тебя. Ее у Дрисса тоже больше чем достаточно, отсюда и его природная наивность, искренность и прямодушный нрав, удобный для манипулятора-владельца — ведь внешне подключаемое тело всегда в заметной степени самостоятельно, в этом его прелесть и опасность. Не предъяви Дрисс с самого порога благоухающий букет всех этих качеств, собеседование было бы провалено.

Теперь понятно, почему Филиппа не смутили ни отсутствие у соискателя элементарных навыков и знаний, ни преступные наклонности и «уголовка» в прошлом, ни пролегающая между ними классовая пропасть. На кону — шанс видеть, чувствовать и вместе проживать все то, на что способно тело взрослого, здорового, красивого мужчины.

Поэтому, как только Дрисс освоил самые простые процедуры по уходу за парализованным Филиппом, мы все чаще видим парочку, проводящую досуг. Разумеется, досуг у шефа, а Дрисс всегда при исполнении, но парадокс его работы (и отличие от санитара, референта, няни и т.д.) в том и состоит, чтобы бездельничать, озорничать и радоваться жизни на глазах и с разрешения Филиппа (а иногда — без разрешения), широко используя свои роскошные физические данные. Не случайно Дрисс так обожает танцевать, а к любимой популярной музыке относится с нехарактерной для него серьезностью и пафосом. Трудясь в негласной, странной роли самого себя, Дрисс помогает своему работодателю присутствовать и виртуально, интеллектуально, эмпатически переживать и проживать все то, что однажды стало для него физически неосуществимым.

И если вдуматься (не говоря уже — довериться тому, как наслаждается Филипп, следя за выходками Дрисса): что здесь такого необычного? Что заставляет нас вдруг понимать другого человека? Благодаря чему нам кажется, что мы способны чувствовать эмоции животных? С чего бы ощущениям Филиппа, который подключился к Дриссу, оставаться чисто умозрительными или убогими? Разве не способны мы переживать фантомный мир кинематографа, прекрасно зная, что экранный персонаж был сочинен одним, изображен вторым, снят третьим и смонтирован четвертым специально приглашенным человеком? И если столь искусственный фантом способен породить в нас смех и слезы, какой же силы могут быть переживания у тонко чувствующего, умного, блестяще образованного человека, у которого осталась целой только голова, но зато поблизости есть молодое, мощное, красивое и преданное тело?

ВИКТОР МАТИЗЕН

Бои без правил

Читали поэты
До ночи сонеты.
А встав спозаранку,
Услышали танки.

Культурный фундамент повести (почему-то названной романом) Ильи Бояшова «Танкист, или «Белый тигр», по мотивам которой снят фильм Карена Шахназарова, очевиден: метафизический роман Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», в котором описана погоня корабля с полубезумным капитаном за морским гигантом, заканчивающаяся гибелью преследователя, легенды о Летучем голландце и поездах-призраках, а также «Английский пациент» Энтони Мингеллы, герой которого, если кто не помнит, — обожженный и лишившийся памяти летчик. Этот превосходный набор ингредиентов для беллетристики писатель-историк перенес на российскую почву, вместо кита и корабля подставил немецкий и советский танки, приправил собственными военными познаниями, с драйвом изложил на бумаге и добился успеха: книга хорошо продалась и попала в номинацию премии «Национальный бестселлер».

Центральные персонажи повести — три танкиста, экипаж машины боевой. Но отнюдь не три веселых друга, а дикая троица, где каждый сам по себе: обеспамятевший механик-водитель, названный в лазарете Иван Иванычем Найденовым, он же Танатос, Череп, Ванька Скелет и Ванька Смерть; сержант Крюк — снайпер, хапуга, бабник и насильник; а также башнер, запойный якут старшина Бердыев. Последний травится метанолом, второго показательно расстреливают свои, а первого, рвущегося воевать с исчезнув-

«Белый тигр»

По повести Ильи Бояшова «Танкист, или «Белый тигр»

Авторы сценария **Александр Бородянский, Карен Шахназаров**

Режиссер **Карен Шахназаров**

Оператор **Александр Кузнецов**

Композиторы **Юрий Потеенко, Константин Шевелев**

Художник **Сергей Февралев**

В ролях: **Алексей Вертков, Виталий Кищенко, Владимир Ильин, Валерий Гришко, Виталий Дорджиев, Григорий Багров, Карл Кранцковски, Кристиан Редль и другие**

«Мосфильм»

Россия

2012

шим противником уже после капитуляции Германии, те же свои сжигают бронебойным залпом — и этой трагической нотой заканчивается повесть.

Конечно, для жанрового кино такой «анхэппи энд» едва ли приемлем, но не меньшие сомнения вызывает то, что предложили взамен авторы фильма, вложив в уста Найденова сентенцию о продолжении войны в метафизическом мире и вслед за «белым тигром» растворив его танк в пространстве. Что

«Белый тигр»

хорошо для авторского кино, может быть плохо для жанрового — хотя бы потому, что исчезновение танка вызывает ироническое предположение, что все до тех пор показанное, включая Победу, было галлюцинацией. Спорны и другие изменения: угрюмый контуженный мужик вместо одержимого адского водилы (Алексей Вертков) и две еле обозначенные фигуры вместо его фольклорных спутников. Ясно, что фильм не резиновый, но не лучше ли было потратить время на них, чем на Жукова и Кейтеля, сказать о которых в заданных рамках фильма совершенно нечего.

Поскольку «Белый тигр» — военное кино, уместно сказать кое-что об экранных боях. В советском кино было два баталиста[1] — Сергей Бондарчук и Юрий Озеров, смотревшие на войну с позиции всеведущего Бога или как минимум Верховного главнокомандующего, в чем оба режиссера величественно признавались тем, кто их об этом спрашивал, с той разницей, что один ссылался на Толстого, а другой — на личный военный опыт. Отличие баталиста от обычного режиссера в том, что он держит в уме закадровую панораму войны. В «Белом тигре», равно как и в предшествующих лентах того же направления, будь то «Брестская крепость» или «Утомленные солнцем—2», режиссерское воображение ограничивается кадром, и зрители это чувствуют. Никита Михалков некогда сказал, что в результате съемок «Сибирского цирюльника» словно бы поднялся в чине с командира взвода до командарма, но его военно-режиссерские опыты в сиквеле «Утомленных солнцем» показали, что у генерала остался кругозор лейтенанта, не простирающийся дальше высоты, которую ему приказано взять.

То, как показывают военные действия современные российские режиссеры, подчас ставит в тупик. Причина в том, что кинематографисты привыч-

[1] Мог быть и третий — Григорий Чухрай, но ему, как он сказал, «не дали снять «Сталинград».

но жертвуют достоверностью ради эффектности. И, как правило, не достигают желаемого: не все же зрители простаки. Военные консультанты, на которых любят ссылаться создатели фильмов, чтобы заглушить голоса критиков («Вы что, воевали? Или военную академию закончили? А наши съемки генералы смотрели и военные сцены одобрили!»), как правило, ни во что не вмешиваются и ни на что не влияют, а если пробуют дать военный совет, рискуют услышать ту же отповедь, которую дал Эйзенштейн своему советнику, морскому офицеру, когда на съемках «Броненосца» тот заявил, что во флоте расстреливаемых никогда не накрывали брезентом[2].

Карен Шахназаров в начале 70-х служил в танковой части, однако в фильме его военные познания не чувствуются. Что происходит, какова боевая тактика противников, зачем они предпринимают то или иное движение — вопросы без ответов. Танки бьют друг по другу прямой наводкой — и мажут. Взамен того чтобы сразу ударить по застывшему в сотне метров с заклиненной башней противнику, тридцатьчетверка Найденова трогается вперед, попадает в дорожную вымоину, забивает пушку глиной и производит выстрел, который разрывает ей дуло, — хороши, нечего сказать, боги танковой войны. Еще один персонаж, майор-контрразведчик, участвует в засаде на «белого тигра» с фотоаппаратом, но почему-то без противотанковой гранаты, с которой имел бы шансы подбить ползущего мимо бронтозавра и получить Звезду Героя. Не соблюдается базовое правило советских военных съемок: на экране направление «восток — запад» должно соответствовать направлению на стенной географической карте: запад слева, восток — справа. В отечественной военной хронике «катюши» всегда бьют справа налево и так же движутся по экрану наши наступающие войска. География соответствует мироощущению: наша сторона — правая, их — неправая[3]. А в «Белом тигре» советская артиллерия стреляет в «правильную» сторону, а наступающие танки со звездами мчатся в обратную — не иначе, рванули брать Москву. Но самое обидное, что поединок двух железных чудовищ, двух духов войны, с драйвом описанный в книге, в экранизации свелся к перестрелке малоподвижных машин, хотя мог бы стать феерическим зрелищем — как сделали бы в Голливуде да еще дополнили бы, к восторгу публики, схватку железных монстров рукопашной между двумя танкистами-зомби. Увы, перед границей реальности наш постановщик робеет: потустороннее существует в «Белом тигре» только в звуке (на словах и в музыке), а не в изображении. Робеет он также в массовых и боевых эпизодах, попадая в свою тарелку лишь в камерных сценах, где есть и психологизм, и саспенс, и настроение. Но простое сложение элементов жанрового, авторского и заказного (о нем ниже) кино, к тому же разных по качеству, не приводит к суммированию потенциальных потребителей того и другого, а уменьшает аудиторию фильма.

Налицо и характерное для заказных отечественных лент нарушение жанрового правила, согласно которому героем должен быть автономный субъект. В голливудском кино за этот канон держатся иногда до полного абсурда — как в «Морском бое», вышедшем в прокат незадолго до «Белого тигра», — и выигрывают мировую борьбу за зрителя. В повести Бояшова все соблюдено: инициатива охоты за мистическим танком исходит от одержимого

---

[2] «Я отчетливо помню, как в отчаянии хватался за голову мой консультант и эксперт по флотским делам, бывший морской офицер... когда мне взбрело на ум покрыть матросов брезентом при угрозе расстрелом! «Нас засмеют!.. — вопил он. — Так никогда не делали!» И потом подробно объяснил, что при расстреле на палубу действительно выносили брезент. Но совсем с другой целью: он расстилался под ногами обреченных, с тем чтобы их кровь не запятнала палубы... Помню, как я огрызнулся: «Если засмеют — так нам и надо: значит, не сумели сделать...» Сделать сумели, однако сцена вызывает двойственное чувство — восхищение режиссерской находкой и досаду на явную нелепость и тенденциозность.

[3] Прошедший войну с кинокамерой И.С.Гутман говорил мне, что фронтовые операторы глухи на правое ухо: чтобы снять артподготовку, выбирали позицию на левом фланге, и звуковой удар приходился на ближнее ухо.

танкиста, тогда как в фильме приказ уничтожить неуловимый танк отдает маршал Жуков, Найденову же предписано быть исполнителем начальственной воли, да еще под опекой приставленного контрразведчика. Не важно, что это ослабит зрительские впечатления, — важно, чтобы фильм одобрил заказчик. Трудно усомниться в словах Карена Шахназарова, что он снимал картину в память об отце-фронтовике, но сделана она под безличный и нигде не сформулированный, но оттого не менее ощутимый норматив, не имеющий ничего общего со зрительскими ожиданиями. Отсюда в буквальном смысле слова проходной эпизод с шагающими по Берлину пленными немцами — надо же ко Дню Победы показать, кого мы победили. Отсюда ненужная сцена подписания акта капитуляции Германии, в которой не видать ни англичан, ни американцев, ни французов, — без нее «наверху» не поймут, кто же выиграл войну. Так в конечном счете производственные отношения кинематографистов с заказчиками отражаются в структуре фильма, препятствуя его зрительскому успеху. Требования зрительского кинематографа и требования кинематографа идеологического находятся в непримиримом противоречии, которое ставит крест на надеждах, что патриотическое кино российского образца будет востребовано отечественной публикой, не говоря о зарубежной.

В заключительной сцене картины Гитлер, сидя напротив скрытого в тени собеседника, объясняет ему, что всего лишь стремился исполнить два потаенных желания европейских народов — избавиться от евреев и уничтожить Россию. Что бы ни думал и ни говорил режиссер-постановщик, именно в этих словах фюрера воплощен «месседж» фильма[4], роль протагониста в котором внезапно передана вождю национал-социалистов. Послание, которое несет отечественным зрителям «Белый тигр», совпадает с установкой любого российского консерватора и ксенофоба: Европа — враг России, мечтающий стереть ее с лица земли, а евреи (которыми в зависимости от политической конъюнктуры можно назначить кого угодно) — всеобщее зло. Не верится в то, что Бородянский с Шахназаровым решили поддержать идефикс «осажденной крепости», — но то, что вышло, соответствует вновь насаждаемой идеологии, нуждающейся во внешних и внутренних врагах. «Правду Гитлер сказал?» — спросил я одного из двух парней, которые пришли на тот же утренний сеанс. «Европа нас не любит...» — помявшись, ответил он. «А мы ее?» — «За что их любить? Двуличные они...» Спрашивать про евреев я не стал.

[4] Согласно закону массового восприятия кино, что дано в конце, то и остается в сухом остатке.

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

Цивилизация в гамер-тайме

Когда информационное поле безгранично, его объем зашкаливает за все мыслимые пределы, — ситуация возникает та же, что и при почти полном отсутствии информации: нужное так и не попадется на глаза. Когда повезет увидеть фильм, в котором открываешь много разного, неожиданного, и чем больше думаешь о нем, тем больше нечто в нем открывается, — аналогичная ситуация: ты подавлен обилием смыслов, не можешь выбрать главное, нужное для себя как зрителя, да и для автора фильма.

Фильм называется «Гамер» (геймер на языке сленга). Автор — дебютант из Симферополя Олег Сенцов. Человек вполне сложившийся, ему тридцать пять. Для его сверстников в двадцать лет компьютер был гораздо менее экзотичен, чем для нас в 70-е электрическая пишущая машинка в домашнем пользовании. По специальности — экономист. В посткоммунизме стал завсегдатаем геймерских компьютерных клубов, а затем владельцем такого клуба и тренером юных геймеров. Один его подопечный даже завоевал четвертое место на соревновании в Южной Корее, чуть ли не компьютерной Мекке по тем временам...

Ни специального образования, ни даже любительского стажа у Сенцова не было, но хотелось снять кино. Бизнес уплыл, что-то пришлось продать. На собственные 20 тысяч долларов дебютант снял полуторачасовой фильм. Хотя вся группа работала, как говорит автор, «за бутерброды». Совсем без протекции и прочих промоутерских усилий фильм оказался на престижнейшем Роттердамском фестивале, где и состоялась его мировая премьера. Пусть без призов, но само участие в конкурсе этого главного артхаусного фестиваля

«Гамер»

Автор сценария, режиссер **Олег Сенцов**
Операторы **Егор Петрик, Евгения Врадий, Геннадий Веселков**
Художник **Евгения Врадий**
В ролях: **Владислав Жук, Александр Федотов, Жанна Бирюк**
Cry Cinema
Украина
2011

Европы для начинающего режиссера дорогого стоит. Следующий шаг — премия Гильдии киноведов и кинокритиков в Ханты-Мансийске на «Духе огня», где у «Гамера» прибавилось поклонников. Теперь находятся и помощники в продвижении фильма, и даже прокатчики, готовые показывать его в кинотеатрах. Следующий проект Олега Сенцова «Носорог» выиграл европейский питчинг в Болгарии в рамках проходившего на Софийском МКФ кинорынка Sofia Meeting.

«Гамер» — портрет поколения, формирующего (уже сформировавшего) новый вид рода человеческого — homo ludens, «человека играющего». Герой — прирожденный геймер. Когда мы с ним знакомимся, он знает «одну, но пламенную страсть» — жажду победы на самом престижном международном турнире геймеров, что-то вроде Олимпиады. Напомню, что их клубы, сообщества единомышленников, возникли у нас тогда, когда компьютеры уже появились, но дома у подростков из простых советских семей «писишек» еще не было. Поэтому играть можно было только в клубах, где и сколачивалась соответствующая среда. Игры, в которых блистает герой, даже по тем временам старые-престарые, быт тинейджеров далек от нынешней гламурности. Ребята пока тусуются, в ходу рукопожатия, а не клики, прозвища, а не ники. Сегодня они общаются в основном в сетях.

Но фильм не про это. Не про третью реальность, вытесняющую вторую и первую. Это, видимо, будет осмыслено значительно позже. Пока же герой картины Леша по клубному прозвищу Косс играет. И эта его страсть удивительна даже для друзей и поклонников. Он не просто погружен в себя, в свое «дело» — он вообще не замечает жизни. Ему нужна только победа в игре, но не признание других, не успех, не фаны. Влюбленность Кати он почти не замечает — мелкая, досадная помеха, как и внимание других девочек. Потребности в общении с друзьями почти нет. Кажется, единственное, что он способен видеть, — виртуальные лабиринты, по которым мечутся его фантомные цели. Своеобразный виртуальный эротизм, поражение цели — как оргазм. И — пауза. Мобилизация сил для следующего акта творения — игры.

По замыслу автора, мне, зрителю, следует обрушить громы и молнии на голову такого «бездуховного» персонажа, растрачивающего жизнь, молодость на компьютерные стрелялки. Только почему же автор так любит своего героя и почему мне, женщине из докомпьютерных времен, так интересно следить за непутевым мальчиком? Неужели чувство, что я вижу человека неординарного, нестандартного, открылось для меня в зрелище нелепой погони за виртуальными уродцами?

Леша не столько предвидит, сколько проживает будущее, которое скоро суждено прожить и целой цивилизации, признанному авангарду рода человеческого. Через себя он объясняет нам нас — и каждого в отдельности, и человека вообще. Пушкин это понимал и формулировал. Леха-Косс, а может быть, и его создатель Олег Сенцов этого, на мой взгляд, не понимают.

Гамер-тайм — наше время, наша цивилизация (иудеохристианская, западная, европейская — называйте, как хотите). Рассуждения о «закате Европы» набили оскомину, гибель цивилизаций — трюизм, который неловко повторять. Мало ли их, разных персидских, поднебесных и греко-римских империй, майя или крито-микенских культур. Есть, однако, два маленьких «но». Во-первых, ни одна погибающая цивилизация не могла отменить приход ей на смену следующей. Ни один Атилла, Тамерлан, Чингисхан и им подобные не имели технологической возможности прихватить с собой в небытие все человечество, а заодно и «форму существования белковых тел», как классики именовали живую природу. Теперь такая технологическая возможность есть.

Во-вторых, цель любой цивилизации — развитие, достижение материального и, как казалось, духовного благоденствия максимально широкого круга ее субъектов. Человечество «золотого миллиарда» — впервые в мировой истории — эту задачу решило. Все — сыты, одеты-обуты. Все могут увидеть-услышать-прочесть-узнать всё. Более того, сытость-обутость щедро распро-

страняется на все народы, этого еще не достигнувшие. Соответственно, началось производство и, как следствие, массовое потребление ненужного. Потому что необходимое есть у всех. Так вот : оказалось, что потребление лишнего делает жизнь безрадостной, а производство ненужного не может быть целью и смыслом существования. И тогда в науке появляются эзотерика и феномен Перельмана, в морали — снятие многих запретов, вседозволенность, в семейном праве — законные однополые браки, в христианстве — женщины-пасторы, в политике — квотирование чиновников по гендерному признаку...

А в частной жизни? Дети и внуки многих моих друзей, окончившие вполне престижные вузы, ни дня не работали по специальности, пристроившись в страховые агенты, в менеджеры и прочие малопонятные профессии. Для их «предков» — учителей, врачей, инженеров, сотрудников НИИ — работа есть главный интерес жизни. Подсознательная мотивировка — всеобщее благо, развитие, духовные пристрастия. Для «потомков» работа — только заработок и карьера. Сама по себе она им не интересна. Главная социопсихологическая мотивация — всех накормить — исчезла (помните Сатина: «А я не хочу быть сытым...»? Горький ведь не только буревестников воспевал).

Большинству стало скучно жить. И тогда человек стал играть, превращаться в ludens. Сенцов не зацикливается на «стрелялках», он ненавязчиво напоминает нам о профессиональном спорте высоких достижений, позволяя самим додумать и о «фабриках звезд», и об играх с дележом телемиллионов, и о запредельных гонорарах тех, кто способен развлекать. И о том, что гению-математику Перельману и гению-гамеру Коссу среди себе подобных тоже скучно.

Вот если заменить отвращение к человеку на отстраненное (не остр*а*неное, от слова «странность», как у классиков, а именно *от*страненное, дистанцированное) философское понимание несовершенства и бренности всего сущего... Да еще пожалеть нас за все наши вины и беды. Это удалось автору «Гамера» с завидной легкостью и естественностью, без малейшего напряжения «художественных средств» и насилия над моим восприятием. То, как увидены город, улицы, прохожие, как снята натура — свет, цвет, — все работает на главную идею фильма (отличная работа и операторов, и художника). Хороши молодые лица. Это касается не только самого героя (Владислав Жук), но и других персонажей — круглолицего друга Бура (Александр Федотов), матери (Жанна Бирюк) или совсем уж эпизодической кондукторши (Оксана Фурса). Оказалось, что режиссер умеет работать с непрофессионалом так, что он так и предстает на экране — непрофессионалом, персонажем из настоящего doc.

Финал фильма — неожиданный, не оправданный ни одним предыдущим кадром, кроме общей атмосферы. Косс уезжает на соревнование в Америку. Пусть он не добился первого места, только второе, но в Лос-Анджелесе! А это автоматически обеспечивало бывшему советскому тинейджеру многочисленные жизненные блага, включая нынешнюю главную «сбычу мечт» — появление на Первом канале отечественного ТВ. Но чудик-гамер бросает игру, швыряет старомодные для нашего взгляда «гаджеты» в реку и... Нет, не бежит в универ на лекцию, не торопится на свидание с Катей, словом, не обращается к «нормальной» жизни. Леха ставит старую пластинку, где детский хор поет бодрую пионерскую песню про то, что море нам по колено и горы нипочем. И — впервые за весь фильм — улыбается. Чудесная у него улыбка.

Итак, зритель умилен, он увидел свет в конце тоннеля. И только потом, опять потом (у фильма удивительно долгое «послевкусие»), именно только *потом* догадываешься, что герою стало неинтересно играть. Как и жить. Гамер-тайм, одним словом.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Пятна красные флажков

Стоит ли смотреть целый фильм ради одного эпизода в финале, когда они наконец встретились и взглянули друг другу в глаза? Да, стоит. Потому что в этом эпизоде качественный, но обычный, далеко не новаторский жанровый фильм меняет модальность и становится философским. И, вспоминая о нем, все будут видеть не качество жанра, а эти несколько кадров, которые можно даже не осмыслять, настолько они самодостаточны.

«Охотник» — не игра. Люди потратили деньги, здоровье, Тасманию и Уиллема Дефо, чтобы все было по-настоящему. Фильм сделан австралийцем Дэниелом Неттхеймом не только в манере, но и в духе Вернера Херцога, для которого подлинность антуража — Дагомея ли это, высокогорные Анды или дебри Амазонки — не игра, а часть собственной жизни. Фильм до последнего кадра снимался на краю света (не считая парижского аэропорта; впрочем, все аэропорты, в сущности, одинаковы), а такой дикой природы, как на тасманийском Центральном плато или на горе Веллингтон, нигде на свете больше нет.

Херцогский дух виден в том, что история с виду проста, как три копейки. В дикой природе настоящие мужчины всегда что-то ищут — сокровища Эльдорадо, новых рабов или неприступные вершины. В данном случае есть допущение, даже чуть менее фантастическое, чем сокровища, — это тасманский тигр. Сама наука зоология не знает до сих пор, вымер он или не вымер. Последний вольный был убит в 1930 году, последний в неволе скончался в 1936-м, но по сей день на Центральном плато кого-то из них кто-то видит, хотя и без доказательств, и на допущение, что они все же живы еще, нельзя наложить вето.

«Охотник»
The Hunter
По роману Джулии Ли
Авторы сценария **Элис Эддисон, Уэйн Файмери**
Режиссер **Дэниел Неттхейм**
Оператор **Роберт Хэмпфри**
Художник **Стивен Джонс-Эванс**
Композиторы **Эндрю Ланкастер, Майкл Лира, Маттео Зингалес**
В ролях: **Уиллем Дефо, Фрэнсис О'Коннор, Сэм Нил, Салливан Степлтон, Каллен Малви, Дэниел Уилли, Яцек Коман, Моргана Дэвис, Майя Томас, Джон Брамптон**
Porchlight Films, Screen Australia, Screen NSW, Screen Tasmania, Fulcrum Media Finance, Madman Entertainment
Австралия
2011

При этом тасманский тигр — он только так называется. Вообще-то, он сумчатый волк, но как бы между собакой и кошкой, и еще кенгуру. У него волчья пасть, но кошачьи глаза и когти. Кстати, питался он только овечками, на людей не нападал и вообще старался с ними не сталкиваться, не любил. Вся эта ценная информация присутствует в «Охотнике», хотя он, конечно, вовсе не научпоп. Просто тасманский тигр еще и сам по себе кино. Остались съемки 30-х годов из зоопарка, где он — живой и настоящий. Охотнику Мартину Дэвиду (Уиллем Дефо) они видятся во сне.

Охотник отнюдь не фанатик. Он если чего и фанатик, так это хорошей горячей ванны в хорошем парижском отеле под хорошую оперную музыку. Но по профессии он — последний хороший «эксперт по выживанию», и потому именно к нему обращаются из некоей химкорпорации с деловым предложением найти и убить последнего из выживших тасманских тигров, взять его ДНК. В корпорации уверены, что этот несчастный сумчатый — единственный зверь на свете, вырабатывающий токсин, способный парализовать человеческий мозг. На этом можно сделать хорошие барыши. В принципе это, а не что-либо иное — действительно фантастическое допущение. Но охотник лишних вопросов не задает. У него нет иллюзий насчет плохих парней, заправляющих миром, ему работать надо.

На Тасмании Дэвид, представившись ученым, попадает в гостевой дом со странным семейством, где малолетние братик с сестренкой живут сами по себе, их мамаша все время спит, а ученый папаша давно пропал в дикой природе. Дальше сюжет развивается по стандартной авантюрно-драматической схеме. Сближение с детьми, пробуждение мамаши, недовольство местных «понаехавшим», подозрительный сосед Джек Минди (Сэм Нил), поездки в горы наобум, капканы и ловушки, постепенное сужение круга поисков, параллельные разгадки ряда загадок, «человеческие» нотки, парочка трупов по ходу, еще два трупа в конце, разрешение драмы и финал как «лучик надежды». Вполне себе госстандарт.

Тем не менее это кино не про сюжет, он как раз выполняет служебную функцию. Не козыряя красотами природы, оно не козыряет и видимым «драматизмом», а просто делает дело. Там почти не присутствует «повествовательных» кадров. Либо на общих планах мрачноватые объезды, облеты и долгое рассматривание пустырей, озер, рощиц, зарослей, пещер и закатного неба (в ускоренной съемке, чтобы видна была смена настроений природы), либо — суперкороткие крупные планы человеческой жизнедеятельности. Как охотник чистит ванну «кометом-лимоном»: рука со щеткой, порошок и белый бортик, оттираемый от грязного налета. Как он чинит генератор в гостевом доме: грязные руки, винтики, рычажки, пятый раз не заводится, наконец завелось, повсюду зажегся свет, заработал телефон. Как достает из постели и моет невменяемую мамашу. Как потом точно и безошибочно, находясь на плато, заправляет капканы, сгибает лозу, чтобы связать ее веревочкой в нужном месте и закрепить незаметно прутиком, как вынимает назавтра несчастных погибших зверюшек. Нет, фильм не заточен на человеческую жестокость как нечто априорное. Звери тоже едят друг друга и людей — на плато охотник найдет довольно много косточек. Речь о том, что рук Уиллема Дефо в кадре ничуть не меньше, чем его лица. Продолжительная, необъятная и необъяснимая природа в кадре вполне соизмерима с мелкой моторикой человеческих рук, они как бы противостоят друг другу. Могущественная природная медленность — с одной стороны, короткие человеческие нарезки — с другой.

При этом лицо Дефо — оно не совсем человеческое, в том смысле, что таких больше нет. Известно, что Вернер Херцог постоянно ругался с Клаусом Кински, да и тот его ненавидел, тем не менее они много лет вместе работали. Херцог объяснял, что, когда Кински входит в кадр, все остальное словно исчезает, его лицо засасывает в себя. Неттхейм, думается, то же самое может сказать про Дефо. Много прекрасных артистов, от Пачино до Де Ниро, владеют даром перевоплощения, он у них основной. Но Уиллем Дефо может играть что

угодно, от Христа и Антихриста до Зеленого Гоблина, вовсе не перевоплощаясь. Видимо, у него внутри все это и так есть, ему надо не менять себя, а вынимать из себя. На сей раз он «вынул» тасманского тигра, и лицо тут же стало волчьим. Это лицо, эти глаза и даже тело полтора часа замещают того, кого он ищет. Постепенно приспосабливаются к повадке и настороженности ископаемого зверя. Про Дефо нельзя с уверенностью сказать, что он — живой человек.

Мартин Дэвид у Дефо такой же одинокий волк, как ископаемый, про которого он сам заметил: «Думаю, это последний тигр-одиночка. Он охотится, убивает и ждет смерти». Мартин — по-своему уникальная особь, не нуждающаяся в людях. Это они в нем нуждаются. Чем может — помогает. И в морду даст пьяному быдлу, и музыку устроит на деревьях, с детьми договорится по словам или по рисункам, но вообще с людьми старается не сталкиваться, не любит их. Когда окидываешь фильм обратным взглядом, совершенно очевидно, что тасманский тигр (фолклендская лиса, морская корова, белёк и, в конце концов, просто мамонт) — это суть Мартина, а не человеческая фигура известного артиста. Но приближается развязка, и ему придется делать выбор.

Найдя пещеру, где сумчатый волк живет, увидев его тигриные следы, Мартин решает, конечно, никого не убивать, потому что не главное это в охоте. Главное — выследить и посмотреть в глаза. Однако так было бы, если бы их на свете осталось только двое. К сожалению, это не так, а много людей — это всегда дурной знак. И, действительно, из-за плохого человека начинается маленький апокалипсис на местности. Неожиданный пожар в доме столь же символичен, как вымирание видов. Все было — и вдруг ничего нет. Женщины, девочки, мальчика — никого нет, только сосед остался. И человек не может с этим справиться. Тогда он снова едет на плато, применяет все свои умения и убивает последнего тасманского тигра, как себя.

Это происходит на девяносто первой минуте фильма, и слабонервным лучше не смотреть. Абсолютно неубедительна (по-хорошему неубедительна) та отмазка, которую Мартин выдает Джеку: «Если я его не убью, они пришлют кого-то следующего». Еще более неубедителен расчет с химкорпорацией после развеяния праха: «Его больше нет, можете не беспокоиться, ваша программа накрылась». Это человек оправдывает себя и то, что он — лучший, в общем-то, человек — сотворил с жизнью. В том числе, с собственной. Последние кадры, когда Мартин обнимается с выжившим мальчиком, чтобы забрать его к себе, настолько мизерны в сравнении с тем, что случилось на девяносто первой минуте фильма, что как-то даже смешно.

После пожара Мартин в отчаянии вернулся в горы. Вот он безумно рулит, затем разводит костер и мажет руки сажей. Вот он лежит сбоку в дурацкой шапочке с заряженным стволом и ждет. Вот пьет из горного ручья. Стережет на скале, смотрит в пещеру, плюет, идет внутрь, там пусто. Заходит, устраивается: всё, мол, теперь это моя пещера. Еще раз обшаривает окрестности, волки тоже так делают, пристреливает очередную косулю, укладывается спать.

Да, там хорошо, уютно, спится замечательно, сладко. Снег снаружи, но и травка зеленеет. И тут вдруг — долгий-долгий тревеллинг (взгляд) снаружи пещеры на развешанные Мартином по стене на веревочке шкурки убитых зверей и на него самого, счастливо почивающего. Мартин просто не может теперь не открыть глаза и не увидеть в пещерном проеме на фоне белого неба того самого тигра, который стоит и с тоской смотрит на него.

Да, это тот самый тасманский тигр, кото-собака с длинным хвостом и полосками на спине. Его надо догнать. Вот они на свободе — Мартин с винтовкой и тигр в снежном поле. Мартин не верит своим глазам, он всматривается в прицел. Тигр посреди поля стоит и так же смотрит. Тут может быть масса трактовок («Убей меня, я устал», «Ну, давай убивай, у меня все равно ведь не будет потомства», «Мне некуда бежать, а ты поступай, как знаешь», «Слушай, а может, не надо меня убивать, за что, собственно? Что ты делаешь?»,

«Послушай, я бы еще с удовольствием пожил, ты, правда, не понимаешь?»), Мартин, на миг опустивший винтовку, чтобы переварить все эти бесчисленные вопросы, и прекрасно понимающий, о чем идет речь, вдруг видит, что тигр опустил голову. Глаз больше не видно, значит, все можно.

Ничто и никогда не простит охотника за то, что он натворил. Ни прижимание к себе трупа, ношение на руках, развеивание пепла, ни разрыв с хим-

«Охотник»

корпорацией с жестким объявлением, что никого больше присылать не надо, ни даже усыновление осиротевшего мальчика. Охотника не простит и то, что «по-философски» он, в сущности, совершил самоубийство и знал об этом в момент выстрела. Философствовать можно сколько угодно, но охотник жив, а последний тасманский тигр — мертв.

Фильм вне воли своих создателей, говорящих об «искуплении» и «воскресении души» (благодаря усыновлению мальчика) — впрочем, когда они обманывали инвесторов своим жанром «натурного триллера», «искупление» тоже могло сгодиться, мы ведь не знаем, кто, где и сколько врет, — но фильм как таковой свидетельствует о полном крахе «человечности» как абсолюта. И он буквально рвется «из сил и из всех сухожилий», чтобы «из повиновения выйти», выбиться из стаи «жанра» и «кинобизнеса».

Нас с детства учили, что человек — единственное живое существо, способное совершать поступки во вред себе, ради других. Все остальные на это не способны. Человек — венец творения, всё — в человеке, всё — для человека. Но почему же тигр остановился и дал себя убить? Он не бежал, не прятался, не пытался сопротивляться, не нападал вообще. Он посмотрел человеку в глаза, и не важно, что он спросил. Он просто спросил, и что? Что ответил человек?

Как бы самый совершенный, самый хороший охотник убил последнего на свете тасманского тигра, взяв на себя это человеческое право. Волей-неволей создатели фильма приводят к решению больше не причислять себя к этому роду. Никогда.

НИНА ЦЫРКУН

Армагеддон на Манхэттене

«Мстители»
The Avengers
По комиксам Стэна Ли и Джека Кирби
Авторы сценария **Джосс Уидон, Зак Пенн**
Режиссер **Джосс Уидон**
Оператор **Шеймас Макгарви**
Художник **Джеймс Чинленд**
Композитор **Алан Силвестри**
В ролях: **Роберт Дауни-младший, Крис Эванс, Марк Руффало, Крис Хемсуорт, Скарлетт Йоханссон, Джереми Реннер, Том Хиддлстон, Сэмюэл Л. Джексон, Стеллан Скарсгор, Кларк Грегг, Коби Смолдерс и другие**
Marvel Studios, Paramount Pictures, Albuquerque Studios
США
2012

Крупнейшие поставщики кинокомиксов — Warner и Marvel — явно обозначили интерес к дружественному поглощению артхаусных талантов. Студия Marvel приглашала Брайана Сингера для съемок «Людей Икс» (2000) и Ана Ли для постановки «Халка» (2003), а Warner зарядила Кристофера Нолана на франшизу бэтманианы. В результате довольно строгая протекционистская политика первой сохранила попытки точечного слияния мейнстримовского коня с артхаусной ланью в принципиально очерченных рамках традиционного нарратива, в то время как вторая, предоставив полную свободу Нолану на длинной дистанции, вывела историю Темного рыцаря и с ним фильм-комикс как жанр из резервации подростковости в артстрим и наглядно продемонстрировала, что социально-политический месседж, экзистенциальная проблема и психологическая изощренность не обязательно ассоциируются с бедным бюджетом, а остросюжетность и стремительный монтаж не исключают весомую содержательную нагрузку.

«Мстители» — первый фильм студии Marvel, прокат которого осуществляет компания Disney, соответственно в России — «Уолт Дисней Компани СНГ». По результатам первой недели проката «Мстители» стали самым кассовым среди всех фильмов Marvel, когда-либо выпускавшихся в российский прокат (до сих пор первенство по кассовым сборам удерживал тоже фильм Marvel — «Тор», собравший 456 миллионов рублей за весь срок проката).

Союз Disney и Marvel позиционирует политику обеих студий, направленную прежде всего на узнаваемость героев и факт превращения в супергероев обычных людей, что

всегда служило мостом между обычным читателем/зрителем и наделенным супервозможностями героем, помогало поверить в него и идентифицироваться с ним.

Можно заметить, что развитие комикса как жанра постепенно движется в сторону реалистичности и их персонажи, соответственно, приобретают все более характерные «человеческие» черты и слабости. Может быть, поэтому Marvel пока что отказалась от проектов, связанных с экранизацией не попавших еще под колпак киноиндустрии старых комиксов, где действовали слишком экзотичные принц Намор из затонувшего королевства Атлантида и андроид Человек-факел. В то же время герои фильмов Marvel перестают скрывать «тайную идентичность», то есть способность к необыкновенным подвигам, и открыто альтруистично ставят ее на службу людям — как, например, Стив Роджерс/Капитан Америка, бросивший вызов террористу по телевидению, чтобы отвлечь на себя его злодейские намерения. Спрос на супергероев и их чрезвычайные чудесные способности означает одно: человечество со своими проблемами в данный момент не справляется, а эти замечательные экземпляры как раз и возникают в такие моменты, причем трансформировавшись из кого-то самого заурядного по соседству с нами, что одновременно внушает зрителю надежду и повышает самооценку: кажется, вот-вот нечто подобное каждый сможет открыть в самом себе.

Бывший директор Marvel Studios Ави Арад, продолжающий там свою продюсерскую деятельность (он, кстати, стал продюсером и «Мстителей»), внимательно следил за прохождением фильмов на каждом этапе, бескомпромиссно требуя точного соответствия экранного персонажа его графическому оригиналу, железной рукой убирая все возникающие на этом пути намеки на внутреннюю душевно-психологическую конфликтность и сбивающую зрителя с толку многослойность известных героев. Marvel Studios предпочла практику экстенсивного развития, вместо усложнения характеров «умножая сущности», с фантастической щедростью плодя все новых и новых супергероев (но хорошо известных по печатным комиксам) с новыми и новыми суперспособностями. Приглашенные режиссеры оттягивались на визуальной стороне дела, не вмешиваясь в сценарную разработку, где прежде всего таилась возможность «девиаций».

Семь лет назад Marvel Studios вышла на рынок, уже имея в перспективе план создания «киновселенной» — кроссовера под слоганом Avengers assemble, призванном собрать вместе героев, предварительно выступивших со своим «сольным» фильмом. Таким образом почва была тщательно подготовлена — появлению «Мстителей» предшествовали «Железный человек» и «Железный человек—2», «Халк», «Тор» и «Первый мститель» («Капитан Америка»), собравшие на круг 2,3 миллиарда долларов. Откристаллизовавшиеся образы, закрепленные за определенными актерами, плавно переправились в новый блокбстер (за исключением строптивого Эдварда Нортона — Брюса Бэннера, которого блистательно заменил Марк Руффало).

Готовя постановку «Мстителей», Marvel остановила свой выбор на Джоссе Уидоне, причем сначала как на сценаристе и прежде всего имея в виду его опыт сериального производства. Столько главных не просто героев, а супергероев — это очень много для одного фильма. У большинства из них (кроме Соколиного глаза и Черной вдовы, эпизодических персонажей соответственно «Тора» и «Железного человека—2») своя франшиза, продолжением которой должны были стать «Мстители»; свои фанаты, интересы которых следовало каким-то образом свести к общему знаменателю. Отсюда понятно, что соединить такие разные персонажи, как Тор (Крис Хемсуорт), Железный человек (Роберт Дауни-младший), Капитан Америка (Крис Эванс), Халк (Марк Руффало), Соколиный глаз (Джереми Реннер) и прекрасная уроженка города Сталинград, владеющая искусством кунфу, каратэ, дзюдо, бокса и еще каких-то боевых практик Черная вдова (Скарлетт Йоханссон), может только общая задача невероятной сложности: само собой — спасение мира от глобаль-

ной угрозы. И, конечно, нужен суперзлодей — им становится славящийся своей способностью к хитрости и обману ас Локи (Том Хиддлстон), сводный брат Тора, обуянный жаждой реванша после утраты трона Асгарда, о чем зрителю известно по предшествующему «Мстителям» «Тору».

Итак, сплести в единую сюжетную канву индивидуальные истории героев, каждый из которых сам себе премьер, помог мастер сводить концы с концами Джосс Уидон. Уидон известен как любитель смешивать жанры, но при этом не терять нить повествования. Он писал сценарии к таким разным сериалам и фильмам, как долгоиграющая, чрезвычайно прибыльная и прорывная в смысле художественных достоинств «Баффи — истребительница вампиров», «История игрушек», «Чужой: Воскрешение», «Титан после гибели Земли» и особо высоко оцененная критиками недавняя «Хижина в лесу». Правда, его режиссерский дебют «Миссия «Серенити» (2005) завел тех же критиков в тупик: одни приветствовали смелость новичка в компиляции типовых мотивов и моделей повествования, а также юмор и ироническое посвящение фильма фантастическим вестернам; другие негодовали, усмотрев в этой попытке неумелое обращение с классикой.

На этот раз продюсеры Marvel ограничили творческий диапазон Уидона сословными рамками, но в этих пределах позволили полностью проявить таланты, тем более что исходный материал соответствовал творческим запросам автора. Так, в фигуре Черной вдовы реализуются драматические коллизии, которые можно сравнить с душевными сложностями подросткового возраста, воплощенными Уидоном в метафоре демонизма, с которым борется юная блондинка Баффи в изображении Сары Мишель Геллар, поразительно напоминающей Скарлетт Йоханссон. Нашел свое место в «Мстителях» и едкий специфический юмор Уидона, замешенный на ироничном переворачивании стереотипов и знакомых ситуаций, задающий тональность буквально в одном из первых эпизодов, где Черная вдова в мизансцене, почти в точности напоминающей соответствующие кадры «Основного инстинкта», насмешливо сообщает по телефону, что «ведет допрос» и побивает мужчин-соперников не убийственной сексуальностью, как Шэрон Стоун, а убедительными боевыми приемами.

Уидон сумел раздать всем сестрам по серьгам — предоставил каждому из супергероев и, соответственно, каждому из суперзвезд, их играющих, свой бенефисный кусок, в котором раскрываются их, персонажей, характеры и сверхспособности. При этом отдельно надо сказать о Соколином глазе, который впервые появился на экране в «Торе» под своей настоящей фамилией Бартон. Теперь, освободившись из-под власти Локи, он присоединился к Мстителям. Соколиный глаз — необычный снайпер: его оружие — лук и стрелы со смертоносными наконечниками, что придает персонажу тот налет архаики, которая будоражит подсознательные, архетипические слои восприятия, делая уникального стрелка таким образом сразу близким и любимым. Вообще же все герои вносят в общую копилку не только свои редкостные возможности, но и человеческие черты, в том числе слабости. Железный человек с его уязвимым сердцем придает повествованию ироничность; пришедший из 40-х годов Капитан Америка — старомодную искренность, добродушие и прямоту, утраченные современным человеком свойства; Халк — остроту борьбы с собственной темной стороной души, ну а агент Черная вдова, она же Наташа Романофф, — приправу эротичности, которая тем не менее остается втуне, делая фильм подцензурным широкой аудитории. (Создатели фильма отказались даже развить тему любви Соколиного глаза и Черной вдовы, затерявшуюся в истории графических комиксов.)

События «Мстителей» разворачиваются не в выдуманном Метрополе, а в реальном мире, как будто здесь действуют инопланетяне, невидимые нам. Можно сказать иначе — божества, сошедшие с Олимпа, чтобы вплотную поучаствовать в судьбах человечества, и ведут они себя именно как боги античности, чье обиталище подозрительно напоминает коммунальную кухню. Среди мест действия фильма не только, скажем, Нью-Йорк, но и немецкий го-

род Штутгарт, где Локи, эффектно спустившись с заоблачных высей, как некогда фюрер любил появляться с горных высот или из самолетов, вещает пред толпой, заставляя пасть на колени и суля людям рабство. И люди-таки почти с готовностью поголовно падают, покуда не находится один старик, в котором, естественно, мгновенно узнается выживший в Холокосте еврей, отказывающийся подчиниться, поскольку он не желает повторять прожитый опыт. Старик — единственный из обычных людей, кто может встать рядом с супергероями.

«Мстители»

Само разнообразие героев, сложность их совмещения подсказали сюжетный стержень: команда мечты, которую собрал директор «ЩИТА» Ник Фьюри (Сэмюэл Л. Джексон), в результате происков хитроумного Локи поначалу мгновенно перессорилась, напоминая слишком хорошо известную ситуацию разобщенности людей доброй воли (иногда выступающих под лейблом оппозиции), что и мешает им добиться успеха перед лицом яростной сплоченности сил зла. И, оказывается, чтобы сплотиться, им действительно нужна некая сакральная жертва, которой оказывается тот, кто успел у них всех вызвать особую симпатию.

Конечно, компьютерные эффекты — от облачения стремительно падающего с небоскреба Энтони Старка в доспехи Железного человека до поднимающегося в воздух гигантского авианосца, от поединков один на один до финальной битвы, в которой против армий безликих монстров собралась вся команда, — это отдельная заслуга компании ILM, но тут, на мой взгляд, замечательнее всего соединение в одном персонаже, в одном актере Брюса Бэннера и зеленого чудовища Халка, которых раньше всегда играли два разных артиста. Теперь же благодаря технологии caption motion Марк Руффало демонстрирует, как один превращается в другого и как в ипостаси одного проглядывают черты другого. Руффало пригодился тут не только технический прогресс, но и собственный театральный опыт вхождения в образ прямо на сцене.

Ударный финальный эпизод (который наверняка войдет в список самых грандиозных экранных битв) приводит общее впечатление к восторгу, который сродни энтузиазму футбольного болельщика, переживающего победу любимой команды. Но все же игроков-звезд собралось на поле слишком много, чтобы обеспечить по-настоящему командную игру: фильм распадается на отдельные серии, в которых солирует кто-то один, пока все они не сходятся в судьбоносной битве за Нью-Йорк, завершая фильм мощным духоподъемным аккордом. И с этим впечатлением публика покидает зал, прощая создателям картины все, что собиралась вставить в счет.

К О М М Е Н Т А Р И И

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Пыль и время

ом есть история. А пыль, как говорил Бродский, это плоть времени. Пыль, укрывающая тонкой поволокой книжные полки, прячущаяся в коврах, бывает разной. Разные дома вступают в разные отношения с пылью. Как фотографии разных времен вступают в разные отношения с лицами. Старые пожелтевшие фотографии из семейных альбомов предъявляют портреты романных героев, в каждом из которых живут свой сюжет и свой жанр. Старая фотография — это способ остаться, отпечататься на сетчатке вечности. Может быть, это особенности тогдашней фотографической технологии, может быть, это особенности тех поколений, но люди относились к фотографии серьезно. Перед памятью надо предстать как есть, не случайными выражениями лиц, но самими собой — думали они. Так и представали. Серьезными, не боящимися собственного авторства. Получалось неплохо. Не то чтобы очень красиво, но главное — по-настоящему. Фотографироваться — это вам не погулять выйти. Это уже навсегда. Фотография гарантировала присутствие вечности, и это было важно. Моментальные фотографии сегодняшних дней, обеспечивая мгновенность выражений, теряют сюжеты. Мы видим только мгновение, мы не знаем, что будет потом, не можем догадаться, что было раньше. Мгновения стирают истории, а значит, и лица. Они не предполагают вечности. «Сейчас» — это же не «навсегда». Это просто так.

С домами то же самое. Пыль старых домов позволяет читать на ней следы тех, кто когда-то ее сметал или забывал это делать. Пыль — бумага жизни. Все на ней оставляет след. Я не за нечистоплотность. Я за то, чтобы у всего была своя роль, свой смысл. Смысл пыли в том, чтобы подтвердить: в этом доме жили, за ним ухаживали, старались подметать полы и забывали протирать верхние полки книжных шкафов. Во-первых, потому что жители были маленького роста, а во-вторых, потому что у них были дети и любимая работа и совсем не было времени. Вот видите. Как много мы уже про них знаем. А если быть повнимательней, можно рассказать о том, какие книги они любили больше всего (просто потому что на этих корешках пыли вовсе не будет), часто ли принимали гостей (много ли пыли на старых фужерах в серванте), предпочитали работать дома или уезжали в присутствие (обратите внимание на письменный стол). Пыль выдает наличие жизни, рассказывает истории, рисует портреты.

Не такова пыль новых домов. В новом доме, заполненном «икейской» мебелью, в домах, где полы тщательно убраны ламинатом, а на стенах висят декоративные странности под стеклом, — в таких домах не может быть пыли.

Пыль, лишенная своей метафизической миссии, начинает мстить и превращается в грязь. В доме, пережившем стандартный обезличивающий евроремонт, пыль теряет ценность улики. Стерильность таких домов безразлична к хозяевам. В них столы — это просто столы, шкафы — просто шкафы, пыль — просто грязь, время — «когда-то сейчас», а место — «где-то здесь». У этих домов нет ни истории, ни национальности. С равной долей вероятности в них могут жить практичные шведы, интеллектуальные американцы или современные русские. Отсутствие пыли делает предметы безымянными, а их хозяев низводит до классовых типологий: богатые — бедные. Куда девались высокие и низкие, занятые и любящие, гостеприимные и одинокие?

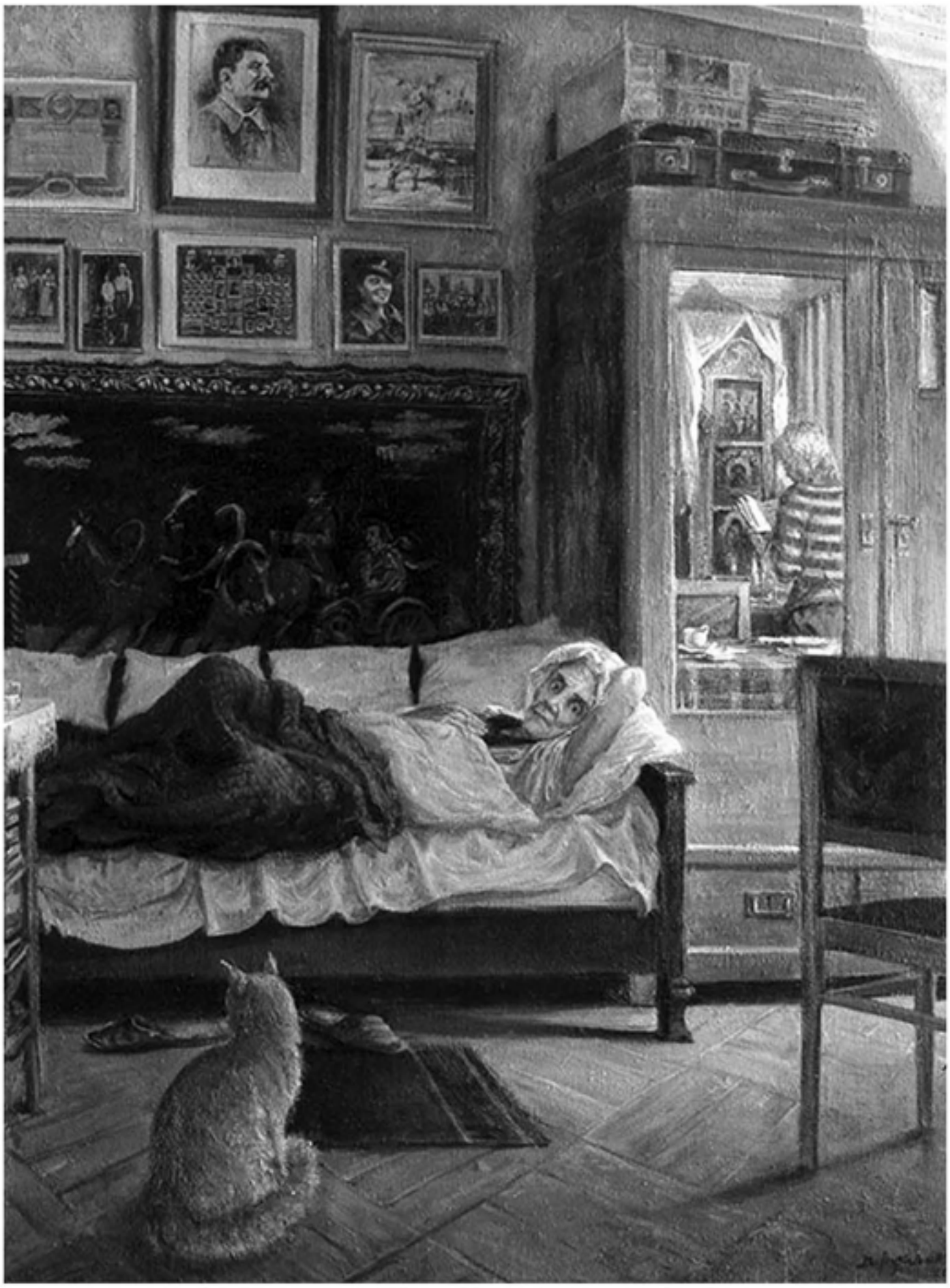
Как печальны и как мудры на этом фоне старые советские квартиры. Бабушкина китайская ваза на вышитой бабушкиными же руками салфетке с розанами, финская стенка «Стелла», добытая папой в результате многодневного стояния в очереди, полочка с Морисом Дрюоном, полученным за макулатуру, дедушкин старый неработающий радиоприемник на ножках, который собираются выбросить вот уже лет тридцать, да все никак не решатся, и обязательное наивное пианино в углу — все это документы жизни. Времена, просвечивающие сквозь друг друга, поколения, запечатленные в любовной мешанине предметов, дают наглядное представление о том, что такое бессмертие. Старые вещи задают нашей жизни необходимую перспективу. Вот этот глиняный кувшин, купленный в мастерской гончара, — это и буду я, когда меня не будет. Вот эта салфетка, вот эта книжная полка. Это то, что от меня останется. То, что, как иголка из шитья Лары, будет вызывать у моих детей приступ острого слезного недомогания, как сейчас вот эта скромная бабушкина вазочка вызывает слезы у меня. Наш невинный бытовой хлам, наша непоследовательность в вопросах стиля, наша любовь к старым занавескам и выщербленным тарелкам — так мучительно пытается говорить с вечностью обреченная смертная человеческая душа.

Немолодой приятель как-то рассказывал мне, что решил пустить в опустевшую однажды родительскую квартиру жильцов — двух молоденьких девчонок, приехавших к нему в журнал на практику из Самары. Девчонки были до смерти напуганы Москвой и ответственной работой в важном федеральном издании. Ютились у подруги в общаге, на работу приходили невыспанные и несчастные. Приятель предоставил им дом во временное пользование, сопроводив гуманный жест простой просьбой — не трогать накопившиеся за долгую родительскую жизнь архивы. Девочки выразили премногую благодарность. Приятель скромно радовался собственной добродетели ровно месяц.

Когда через месяц он, рассыпаясь в извинениях, заехал в старый дом за какой-то забытой мелочью, квартиру он не узнал. Не узнал он и девочек. «Как вам не стыдно селить людей в такую грязь», — заявили девочки с порога. Приятель, отличавшийся старательной мужской чистоплотностью и тщательно убравший квартиру к приезду гостей, потерял дар речи. Ковер пыльный, крышки шкафов в пыли, возмущались девочки, да и вообще, вы знаете, какого цвета у вас потолок?! Оказалось, что девочки совершили акт героизма и освободили квартиру от «мусора». Негигиеничный ковер оказался выброшен на балкон, там же в кучах валялись злостные пылесборники — старые газеты со всеми новостями последних пятидесяти лет, побитые виниловые пластинки с первыми исполнениями концертов Шостаковича и Шнитке, пакеты со старыми письмами и набросками родительских диссертаций. Коллекцию магнитофонных кассет вынести на балкон еще не успели. Подавленные бодрыми ножками, с размотанными лентами, они валялись на кристально чистом полу, вперемешку с лифчиками, носками и прочими деталями дамского туалета. «И не могли бы вы избавить нас от этого хлама?!» — закончили обвинительную речь девочки, указывая на то, что осталось от истории приятелевой семьи.

Дом — что-то вроде функции времени. Дома фиксируют формулу прошлого и будущего, в них живет история. Или не живет.

Архитекторы говорят, что качество постройки проверяется по тому, как она выглядит в старости. Желательно в руинах. Подлинно величественные творения человеческих рук и разрушаются величественно. Руины греческого Акрополя бессмертны. Их раненные историей камни не вызывают снисходительной жалости к павшим. Напротив. Французский классицизм XVIII века предложил особый жанр архитектурного пейзажа на обломках древних цивилизаций. «Рим, даже будучи разрушенным, учит», — писал Гюбер Робер. Сценки из жизни контрабандистов, простолюдинов, аристократов, богов или ангелов были запечатлены живописцами на фоне грандиозных руин прошлого. Суть пейзажа читалась в классицистической манере — четко и внятно. Человек и бог на фоне остовов колоннад, разрушенных арок, оплетенных вьюнками и диким виноградом, или поверженных мраморных статуй оставался наедине с вечностью. Время уже не имело значения. Оно оставляло только следы, и следы эти были прекрасны. Кусты дикой жимолости, прорастающие из трещин, переводят стрелки часов с сиюминутного «сейчас»



В.Лукьянов. «Старая квартира», 2002

в рефлексивное «во веки веков». Руины римских храмов мужественно смотрели в глаза вечности, им не было стыдно, они не отводили взгляд. Заброшенные русские усадьбы, старые церквушки по опустевшим деревням — им тоже есть что предложить тому океану, из которого, согласно Платону, вытекает время. Кстати, будучи восстановлены благородными радетелями о сохранении старины и духовности, деревенские храмы и старые усадьбы так часто теряют то, что приобрели в разрухе, — достоинство.

Демократия, новые технологии строительства и совершенствование методов фотографии лишили человека выхода в вечность. Фиксируя мгновение, современные технологии пытаются уверить нас, что бессмертия не существует. Есть только скоротечное время. Вот девочка схвачена «мыльницей» в стремительном развороте, вот мчащийся велосипедист, вот какие-то люди на пикнике. Все это чистая случайность. Но случайность еще не есть история, а бессмертие — полезная вещь. Оно заставляет нас быть ответственными.

Начиная с 50-х годов, архитекторы лишили собственные творения возможности дожить до вечности. Решая послевоенный жилищный вопрос, строители сократили технологический процесс, утончили стены, удешевили стройматериалы. На этом век бессмертной архитектуры кончился. Хрущевки никогда не состарятся. Их просто снесут. Срок службы подобных домов — тридцать лет. После этого наступит не старость, не медленное разрушение, а просто смерть под гусеницами экскаваторов. С этого началось тотальное укорачивание времени. Теперь архитекторы рассчитывают срок службы знаковых сооружений уже даже не десятилетиями, а годами. Строят конструкциями, блоками, здание монтируется по типу фигурки из лего — легко, просто, быстро. В идею проекта изначально закладывается мысль о необходимости разобрать сооружение лет через шесть-восемь и на его месте построить нечто новое. Это означает одно: от нашей цивилизации ничего не останется. Не будет роскошных обломков, романтического плюща, обвивающего потрескавшиеся стены, а сами трещины... если и будут, то только благодаря ошибке в расчетах.

Но наших детей все равно надо учить на руинах. Все равно любая сталинская высотка, кварталы старых домов на Мясницкой или Хитровке говорят о человеческой природе такое, что никогда не скажут ни Москва-Сити, ни олимпийские сооружения Сочи. Последние сокращают длительность времени, а первые длят ее до бесконечности. В этом вся разница. Нынешняя цивилизация с ее одноразовостью предметов попала в плен сомнительного «здесь и сейчас». Только здесь и только сейчас. И больше никогда. Но что же будет потом, завтра, когда нас уже не будет? Только новое здесь и сейчас, только новые мгновения, новые бусины в распавшемся ожерелье. Ведь это сакраментальное «сейчас» так ненавидит любое «вчера» и любое «завтра», что смерть его безвозвратна, невоскресима. Завтра от этого «сейчас» ничего не останется. От нас ничего не останется. Поэтому я так люблю советские квартиры родителей и старую архитектуру. Они все говорят об одном: мы не бесследны. Мы — условие и причина вас, а вы причина ваших детей. Не рвите связь времен. Иначе Гамлет вернется и убьет свою мать. И снова придет Фортинбрас и помянет героев захваченной им страны, и тогда истории придется начинаться заново.

Я живу в квартире с евроремонтом. Пол покрыт ламинатом, и каждый день я сметаю с него кучу грязи. Откуда она берется? Следы, которые оставляет здесь моя семья, как-то подозрительно безобразны. Когда мы с мужем покупали эту квартиру, она представляла собой остатки старой сталинской коммуналки с трехсполовинойметровыми черными закопченными потолками, сбитым кафелем на кухне, разбитыми косяками и стенами, до половины закрашенными зеленой краской. Разумеется, мы создали детям уют и сделали евроремонт. Теперь здесь аккуратно и чисто. Может быть, если дом не снесут, нам удастся дожить до того, как наш евроремонт состарится и вместо грязи здесь наконец появится душеспасительная пыль.

ОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

ДЕНИС ВОЛКОВ

В параллельных системах

Контекст

Важно понять предпосылки и социальный контекст произошедшего на выборах в Думу и после них. С конца 2008 года, когда мировой экономический кризис затронул Россию, начала нарастать неуверенность в завтрашнем дне, укреплялось мнение о том, что страна движется в неверном направлении. В течение года поползли вниз оценки работы президента и премьера. Падение рейтингов первых лиц и партии власти усилились еще в начале 2011 года: одобрение Путина — с 79 до 63 процентов, Медведева — с 75 до 57 процентов, поддержка «Единой России» (авторитет которой был подпорчен снятием Лужкова, откровенными манипуляциями на выборах Матвиенко в «Красной реченьке») сократилась с 45 процентов населения в декабре 2010-го до 34 процентов населения в августе 2011-го.

Ощущение неуверенности и незащищенности испытывали как широкие, относительно бедные слои населения, так и находящееся в привилегированном положении меньшинство. Все единодушно (!) сетовали на произвол властей и милиции, на невозможность защитить свои права, повлиять на положение дел в стране. Если предположить, что для человека, которому денег хватает только на еду и на одежду (а таких в России около 78 процентов населения), живущим за пределами крупных городов (таких порядка 60 процентов) не на что рассчитывать, то у «привилегированного» меньшинства сочетание высокого материального статуса с незащищенностью и политическим бессилием вызывало лишь сильное раздражение.

Отдельные протестные акции шли по всей стране и до этого. В 2005 году против отмены льгот выступали многие российские города, 2007 год принес громкие трудовые конфликты во Всеволожске и на заводах Форда в Москве, в 2009-м происходили массовые протесты во Владивостоке и моногородах, в 2010 году — в Калининграде и Химках, общественные волнения по поводу ДТП на Ленинском проспекте в Москве с участием вице-президента «Лукойла», спонтанные объединения граждан для тушения лесных пожаров по всей стране. Большинство этих событий привело к оформлению или укреплению независимых гражданских инициатив — комитетов протестных действий, независимых профсоюзов, общества «синих ведерок», защитников Химкинского леса и других. Однако люди, участвовавшие во всех этих инициативах, составляли лишь несколько процентов населения.

Натыкаясь на коррупционные интересы чиновников и связанного с властью бизнеса, такие общественные инициативы начали сопротивляться и политизироваться. Но невозможность разрешения конфликтов в рамках системы, в которой исполнительная власть подчинила себе все остальные ее ветви, привела к увеличению открытых протестов. Власти, как правило, до последнего времени старались не замечать происходящее. Ситуация обычно обостряется до тех пор, пока какое-либо событие ее не взрывает. Поводом для массовых волнений может стать отмена льгот, запрет на импорт праворульных автомобилей или фальсификация выборов. Вскоре эта волна спадает, и общественные настроения на время улучшаются. Меры, принимаемые властью, редко приводят к качественным улучшениям: режим «ручного управления» не предполагает системных изменений, напротив — он, скорее, призван систему оберегать. Например, после массовых протестов в Калининграде вместо одного непопулярного губернатора назначают другого, при этом принципы взаимодействия центральной и региональной власти, власти и населения не меняются. А это значит, что вероятность повторения открытых конфликтов сохраняется на высоком уровне. Иногда все оборачивается насилием. Как, например, в декабре 2010-го, когда националистически настроенная молодежь устроила беспорядки на Манежной площади в Москве.

Динамика

На общественную мобилизацию минувшей зимой повлияло много обстоятельств. Вызывающая рокировка Путина и Медведева на съезде «Единой России» 24 сентября 2011 года, открытые злоупотребления в пользу партии власти во время предвыборной гонки, скандал в партии «Правое дело», связанный с отставкой Прохорова, кампания Алексея Навального, призывавшего отдать свой голос за любую партию, кроме правящей. Фальсификации во время выборов, зафиксированные и предъявленные обществу наблюдателями через Сеть и независимые СМИ, задержание большого числа участников митинга на Чистых прудах 5 декабря спровоцировали открытые уличные протесты.

При этом регулярные данные социологических опросов позволяют утверждать, что фальсификаций на прошедших выборах было не многим больше обычного. Объяснение может быть в том, что на этот раз общественное мнение уже было разогрето предвыборными скандалами и разочарованием в медведевской модернизации, которая в свете рокировки стала выглядеть пустыми фразами. Кипение общественного недовольства, прежде всего в активных социальных слоях крупных городов, достигло предела. Важной представляется роль новых общественных структур, которые смогли зафиксировать и публично предъявить факты нарушений. «Голос», «Гражданин наблюдатель», независимые СМИ, на сайтах которых в день голосования собиралась информация от тысяч активистов по всей стране, смогли объединить людей, для которых, в отличие от большинства населения, произвол репрессивной российской власти оказался неприемлем.

Активное использование Интернета и социальных сетей, координирующая роль независимых СМИ и готовность публично отстаивать свою позицию в несколько раз чаще своих оппонентов помогли недовольным гражданам не только донести до населения свою позицию, но и в течение нескольких недель задавать тон в обсуждении результатов парламентских выборов.

На митингах 5 декабря на Чистых прудах и 10 декабря на Болотной площади преобладали молодые — мобильные, практически поголовно пользующиеся социальными сетями, а значит, потенциально связанные с каждым из своих сверстников. Довольно быстро аудитория митингов расширилась и вобрала в себя людей разного возраста. На февральском шествии самые молодые (18—24), по данным Левада-Центра, насчитывали уже около одной

пятой от всех участников, столько же насчитывала и старшая группа (55 лет и более). Большинство составили люди среднего возраста. Если в декабре среди участников доминировали те, кто аттестовал себя как «демократ» и «либерал» (в сумме около 70 процентов), то в феврале их стало чуть более половины — 57 процентов. Выросло представительство «коммунистов» и «патриотов». Главными мотивами участия стали «недовольство положением дел в стране» (73 процента), «возмущение фальсификацией выборов» (73 процента), недовольство тем, что решения в стране принимаются без их участия (52 процента) и разочарование в медведевской модернизации (42 процента).

Участники митингов сильно отличались от большинства населения не только по политическим симпатиям. По своему социально-демографическому составу протестующие не представляли не только Россию, но даже Москву. Так, среди митингующих люди с высшим образованием составляли около 80 процентов (в среднем по стране менее трети), среди них было больше мужчин (до 65 процентов), тогда как большинство населения страны составляют женщины. Главным источником информации о митингах для большинства протестующих были Интернет (около 70 процентов), друзья и знакомые (около трети), радио (около четверти) и только потом телевидение и газеты (15—18 процентов). Большинство населения, напротив, узнает о происходящем прежде всего по ТВ — 81 процент, по Интернету — около 13 процентов. Да и среди интернет-пользователей готовых выйти на акции протеста было столько же, сколько среди всего населения в целом (около 13—14 процентов в декабре и 8—9 процентов в марте). Кроме того, если на митингах состоятельные граждане, те, кто «может позволить себе дорогостоящие вещи» и «покупку автомобиля», составляли около 70 процентов, то среди москвичей таких около половины, а по всей стране — менее 25 процентов.

Неудивительно, что по всероссийским опросам общественного мнения требование отставки Чурова готовы были поддержать 97 процентов участников шествия и только 39 процентов россиян, освобождение политических заключенных — 84 и 35 процентов, новые парламентские выборы — 95 и 29 процентов, лозунг «Ни одного голоса Владимиру Путину!» — 89 и 24 процента соответственно.

Проблемы и перспективы

В очередной раз проявился разрыв между большинством и меньшинством в России. Дело не только в том, что одни следят за новостями по Интернету, а другие смотрят государственное телевидение. За неоднозначными оценками происходящего скрывается разница в интересах, во взаимоотношениях с властью, в ее восприятии, в установках самого меньшинства.

Большинство населения в России живет относительно бедно, в депрессивной экономической среде за пределами крупных городов, не имеет сбережений, практически выключено из большинства сетей коммуникации (книжной, газетной, Интернет и других), многие никогда не были за границей, не владеют иностранным языком, а значит, почти полностью лишены возможности самостоятельного познания внешнего мира. Они же меньше всего выиграли от экономических и социальных реформ, остаются по-прежнему зависимыми от государства (бюджетные выплаты — главный источник денежных средств, государственные телеканалы — доминирующий источник новостей). Здесь распространены патернализм и унаследованное от советского прошлого отношение к репрессивной власти как к нормальной, своей. На эти слои и опирается российский политический режим. Конечно, речь не идет об активной поддержке и доверии большинства, скорее, о создании атмосферы безальтернативности (контроль над телеканалами, предварительный отсев партий и кандидатов в президенты, дискредитация оппонентов и самой политики как грязного дела). В навязанном союзе центральной власти и без-

действующей периферии и заключается стабильность российской политической системы.

На сохранение разрыва между активным меньшинством и пассивным большинством работают установки и политическая организация самого меньшинства. Оппозиционные партии боролись за власть внутри узкой прослойки прежней советской элиты и поэтому не занимались активным вовлечением населения в свою работу. Это и не требовалось, так как абсолютное большинство граждан, занятое адаптацией к системному кризису, не имело навыков независимого — от государства — коллективного действия, не претендовало на участие в политике. После того как победитель внутри элит определился, проигравшие партии (или новые, устроенные по старым принципам) перестали быть инструментами политической борьбы.

Но по мере того как различные социальные группы постепенно приходят к осознанию своих интересов, а старые партии остаются элитарными группировками, закрытыми для новых гражданских инициатив, они становятся препятствием для идущих снизу изменений. В политической системе растет напряжение и повышается риск проявления насилия. Таким образом, представительство групповых интересов, не имевшее смысла в 90-е годы, сейчас чуть ли не впервые оказывается важным. В этом плане нынешние протесты — сигнал о необходимости приведения политических институтов в соответствие с меняющимися социальными условиями. Речь идет о классическом модернизационном вызове, с которым сталкивались многие страны: экономическое и социальное развитие приводит к групповой эмансипации. Это, в свою очередь, требует появления новых политических институтов. Встает проблема взаимного учета интересов различных групп. Большинство полагает, что митингующими движет недовольство политикой властей (37 процентов), возмущение фальсификациями (25 процентов) и недовольство тем, что власть не считается с их мнением (22 процента). При этом активное меньшинство, отказываясь понимать мотивы большинства, отличается резким неприятием действительности.

Проблема согласования групповых интересов в перспективе может усилиться. Сэмюэл Хантингтон, изучавший в 1960-х годах причины нестабильности в развивающихся странах, указывал, что в процессе модернизации «у всех групп, как старых, так и новых, как традиционных, так и современных, усиливается их осознание самих себя, а также своих интересов и притязаний в отношении других групп». Не надо забывать, что всплеск общественной активности вынудил власти к ответным действиям по мобилизации своих сторонников. В итоге 4 февраля в Москве митинговало до полумиллиона человек. Этот опыт помог власти перехватить инициативу: в марте 2012 года протестные акции поддерживали 32 процента (в декабре — 42 процента), акции сторонников Путина — 38 процентов (в феврале — 42 процента).

В перспективе эта активизация власти может оказаться пирровой победой. Как показывает Лев Гудков, описывая «природу путинизма», нынешний режим держится не просто на поддержке большинства, но возможен только при условии пассивности населения. Втягивая население в политику, власть подтачивает свою основу, приближая необходимость политических реформ, — насущность не делает их неизбежными. Российский опыт последних лет показывает, что власть и собственность в стране срослись настолько, что каждый раз краткосрочные цели сохранения богатства и власти затмевают любые долгосрочные цели. Известны случаи, когда подобные обстоятельства приводили к «модернизационным срывам» и, как следствие, к политическому хаосу и экономической стагнации.

Масштабы вовлечения новых социальных групп в политику еще не слишком велики, чтобы власть начала действовать всерьез. Примечательно, что во время митингов за одним столом в оргкомитете оказались опытные политики и лидеры различных общественных инициатив. Опросы показывают, что новые гражданские объединения, занятые решением конкретных проблем

(защитой леса, помощью детям, борьбой с мигалками), оказываются гораздо популярнее оппозиционных партий и политических акций. Такие возникающие снизу структуры Вацлав Гавел называл параллельными. Спонтанно возникая в связи с какой-то конкретной социальной проблемой, они изначально никак не связаны с политикой. Какое-то время им удается существовать параллельно системе или на ее периферии. Но в российских условиях такие активисты могут быстро политизироваться. Достигая успеха и расширяя масштаб своей деятельности, они почти всегда упираются или начинают напрямую противоречить интересам коррумпированных госслужащих.

Такие гражданские инициативы, по сути, представляют альтернативу профессиональным политикам-оппозиционерам, которые в глазах большинства населения «рвутся к власти», «только критикуют», озабочены своими интересами и не предлагают позитивной программы действий. Становление новых гражданских лидеров как публичных фигур общероссийского масштаба благодаря митингам несет в себе возможность обновления и гуманизации (в гавеловском смысле) российской политики. Но, к сожалению, велика вероятность, что и этот шанс не будет использован. Не удалось поставить вопрос о партиях как организациях, артикулирующих интересы различных социальных слоев. Отдельные аналитические тексты, поднимающие серьезные вопросы дальнейшего развития (Лилии Шевцовой, Татьяны Ворожейкиной и других), тонут в обсуждении массы технических вопросов: голосовать или нет, если да, то за кого, когда и где устраивать следующий митинг. Интерпретация происходящего, причин и возможных вариантов развития событий остается на низком уровне, доминируют эмоциональные оценки и упрощенные объяснения происходящего. Непривычные массовые мероприятия захватывают, будоражат. Роли наблюдателя на выборах, распространителя листовок, протестующего выглядят предпочтительней роли аналитика.

Сегодня встает вопрос о том, удастся ли перевести идущую на спад энергию чрезвычайной ситуации в мирное состояние. Важно суметь организовать самофинансирование такой деятельности. Как показывает опыт сложившихся в России общественных инициатив, это возможно только в случае, если мы перейдем от абстрактных слов к решению конкретных социальных проблем. Другая задача — попытаться сохранить сложившуюся инфраструктуру широких связей между различными сообществами, многие из которых до того никогда друг с другом не встречались. Речь вряд ли идет об объединении, но о поиске точек соприкосновения. А для этого необходимо уметь переинтерпретировать свои интересы в интересы других.

Л Е К С И К О Н

Слова, слова, слова...

Что такое Интернет, из чего он состоит, куда движется? Инна Кушнарева и Евгений Майзель, не претендуя на объективность и всеохватность, составили авторский глоссарий некоторых сетевых терминов и тенденций.

Сетевая идентичность

Совокупность всех сетевых посещений пользователя, используемых им сервисов, загруженных страниц и файлов, мест обитания, программных установок и т.д. Сообщает о пользователе больше, чем ему бы того хотелось, и это «больше» растет с каждым годом.

Виртуал

В широком смысле та или иная сетевая идентичность, в узком — вымышленный, исключительно сетевой персонаж и нередко художественный образ (подробнее см. **Расцвет и вымирание сетературных виртуалов**).

Расцвет и вымирание сетературных виртуалов

Вымышленный персонаж или сетевая идентичность известного лица, которую носит некто третий. В. разыгрывает на интернет-страницах, будь то его собственный блог или посещаемые форумы, свою жизнь как непрерывный перформанс. Одна из врожденных амбиций В. — быть принятым неподготовленным читателем (новичком, профаном, случайным прохожим) за реального человека с ярко выраженной индивидуальностью или за ту звезду, за которую В. себя выдает. Когда-то В. были широко распространены и встречались даже в самых строгих уголках Интернета в виде азартного игривого сетературного творчества (см. **Сетература**) отдельных сетераторов или целого коллектива. Старожилы помнят времена, когда по степени известности некоторые виртуалы могли соперничать с реальными сетевыми авторитетами. Последние годы с тенденцией Интернета к тотальной прозрачности и паспортизации всего и вся популяция этого уникального племени резко сократилась и, возможно, продолжает падать. Многие важные и подчас необходимые (в «пешеходном» смысле слова) территории — например, Facebook — прямо предписывают регистрацию только под своим настоящими ф.и., то есть ведут антивиртуальную политику. В., выдающие себя за знаменитостей — точнее, создатели этих В., — все чаще рискуют столкнуться с нешуточными судебными исками.

Сетература

Неприжившийся термин, не имеющий аналога и обозначающий литературу, создаваемую онлайн; тип текста, задуманного как художественное высказывание, создаваемый непосредственно онлайн, то есть здесь и сейчас, обходящийся без традиционных посредников в виде редакции, издательства, распространителя и продавца. Сетературная деятельность нередко представлена характерными интернет-персонажами — виртуалами (см. **Виртуал**).

Сетературный бум

Начался в середине 90-х, когда Интернет появился в России, и продолжался примерно до 2004 года (условного момента полной десакрализации ЖЖ). Выражался в изобилии «салонов», чьи постоянные участники, включая виртуалов, изощрялись в импровизациях, дискуссиях, светском общении, поисках новых языковых и литературных форм, молниеносной критике и т.п.

Развиртуализация

1) Классическая — встреча в так называемой (доинтернетной) реальности тех, кто ранее был знаком друг с другом исключительно в онлайне. Некогда — чрезвычайно популярная процедура в русском ЖЖ, отличавшемся коллективным, даже «соборным» самосознанием. В наши дни превратилась в нечто среднее между обыденностью и непреодолимой (иногда опасной, но тем не менее заманчивой) иллюзией большей близости.

2) В переносном смысле — капитализация сетевых (коммуникационных, посреднических, дистрибьюторских, просветительских, творческих и т.д.) усилий, ранее предпринимавшихся ради чистого удовольствия и экономически бескорыстно; переход из разряда любителей (сколь угодно популярных и авторитетных) в разряд профессионалов, чья онлайн-репрезентация (не обязательно рекламной или PR-направленности) обрела свой денежный эквивалент. Термин несет иронический оттенок, поскольку подчеркивает современное (теоретическое в том числе) игнорирование проблемы виртуального на фоне растущей кибернетической экспансии, постепенно замещающей весь мир его дигитальной версией, «официальным интернет-представительством».

Рейтинг (также — хосты, клики, число подписчиков, число френдов, число френд-оффов, число упоминаний, индекс цитируемости, число ретвитов, репостов и т.д.)

Сетевые единицы измерения популярности; валюта, принятая в Интернете. Из праздных «пузомерок» (ничего не значащих интернет-рейтингов) становится дополнительной, подчас невидимой для обладателя страничкой к его резюме, с большим вниманием изучаемой работодателем, его отделом кадров, службой безопасности и другими заинтересованными лицами.

Черные тысячники

Популярные блогеры с числом подписчиков не меньше тысячи, за определенную плату размещающие скрытую рекламу. Пикантность ситуации, связанной с монетизацией собственного блога, состоит в законодательной расплывчатости и нередко моральной сомнительности этого занятия, поскольку публикация заказных материалов в персональном блоге имеет, как и всякая реклама, особую эффективность в том случае, когда умалчивает о собственно рекламном характере. В стародавних медиа рекламу научились и опознавать, и сопровождать специальными опознавательными (и потому существенно ее нейтрализующими) знаками, а в блогосфере эти виды дистрибьюции начали осваивать совсем недавно, и многие популярные обозреватели не преминули подсунуть своим доверчивым читателям ту или иную «джинсу» под видом искреннего бескорыстного впечатления.

Лента

Система объединенной трансляции на одной странице в реальном времени всех обновлений новостных агентств, журналов, блогов, на которые подписан пользователь. Благодаря этой технологии (RSS и др.) появилась возможность читать обновления многих интересующих онлайн-ресурсов, не посещая сами эти ресурсы, а добавив их в ридер-ленту.

Интернет-энтропия

Процесс воспроизведения Интернетом внеинтернетной действительности, прежде всего социальной и экономической. Результат: последовательная приватизация ресурсов, ранее относившихся к категории общественного достояния; капитализация всего, что можно капитализировать, включая присвоение и продажу так называемого «пользовательского контента»; навязывание интернет-гуляке (см. **Рождение киберфланера или интернет-гуляки**) многочисленных обманчивых приманок, ложных обещаний, низменных соблазнов; появление с каждым годом все более непрозрачных, мошеннических технологий, рассчитанных на то, чтобы любой ценой заманить посетителя, вырвать у него хотя бы один клик; монополизация и дележ основных ролей между немногочисленными компаниями-гигантами. Особое внимание обращают на себя не только сами эти процессы, но и внутреннее примирение с ними среднего потребителя. Когда-то интеллигенция любила попугать друг друга страшилками об экспансии компании Microsoft и о зловещих претензиях Билла Гейтса на мировое господство. Теперь те же самые люди тотально скупают гаджеты компании Apple и все как один имеют почту компании Google, не видя в том ни тривиального риска, ни странного фаворитизма.

Мем: «Когда порядок был». Посвящен эпохе Ельцина и любым другим историческим периодам, известным своей беспорядочностью. Использовать с грустной иронией, отмечающей непристойность нынешнего времени.

Рождение киберфланера, или интернет-гуляки

С ростом (технической, экономической, финансовой, социальной и т.д.) доступности Интернета возникает тип интернет-гуляки, который пользуется Интернетом как беспорядочный телезритель, не задерживающийся на одной передаче, но маниакально переключающий каналы. Вяжущая сила Интернета такова, что фланировать или, точнее, бесцельно сёрфить на каком-то этапе начинает каждый — от обычного обладателя ПК с модемом из глубинки до столичного популярного блогера, черпающего темы из стихийной новостной ленты и социальных сетей. Подобно тому как телевидение, эта «Ниагара визуальной трескотни» (Роберт Хьюз), победило радио и любые виды осмысленного искусства, Интернет выступил в качестве не только свободного pull-медиа, предоставляющего пользователю свободу действий, но и как мощная отвлекающая и рассеивающая внимание технология.

Интернет-прокрастинация

Один из случаев запущенного киберфланирования, интернет-сёрфинга, ставший самоценным за счет более важных дел. Бездарная трата времени на изучение совершенно ненужных интернет-ресурсов, субкультур, энциклопедий и т.д. Часто смешивается с интернет-зависимостью.

Веб мертв, а Интернет жив

Не все, наверное, задумывались о том, что веб и Интернет — это разные вещи. Веб — только одно из многочисленных применений Интернета, использующее для пересылки пакетов данных протоколы IP и TCP. Кроме этого, есть еще пириноговые сети, электронная почта, звонки по скайпу, онлайн-игры,

стриминг, iTunes и многое другое. Только это все не веб. Одно из важнейших изменений, произошедших за последние годы, — переход от широкого и открытого веба к полузакрытым или даже закрытым платформам, которые используют Интернет для передачи данных, но не используют браузер как интерфейс. Ключевое понятие здесь — открытость/закрытость. Веб, охватывающий все вокруг, — «генеративный», то есть это гибкая платформа, на которой можно создать все, что захочешь. В приложениях (app) все уже создано за нас, модифицировать (=взломать) могут разве что хакеры. Отныне пользователи настроены не на поиск, а на получение готового, практически полностью откалиброванного (и закрытого) продукта. Поводом для такого сдвига стало распространение мобильного Интернета и iPhone, на которых из-за небольшого экрана удобнее пользоваться не многофункциональным браузером, а целевыми приложениями. Но если посмотреть шире, как в случае любой промышленной революции, окажется, что речь идет о контроле. Сначала появляется открытая технология, наступает расцвет множества мелких производителей и поставщиков услуги, затем происходит стандартизация и остаются только монополии и олигополии. Проблема в том, что эта революция не просто была навязана пользователю крупными корпорациями. Такой «огороженный Интернет» (walled garden) оказывается действительно удобнее и надежнее в работе: например, читать в iPad и в Kindle гораздо удобнее, чем в браузере с экрана компьютера. Как бы ни были хороши свобода и халява, люди часто готовы платить за комфорт и надежность. К тому же первые пользователи Интернета уже успели повзрослеть и даже постареть, и время для них стало дороже денег. Поэтому легче заплатить, например, iTunes за простоту в получении музыкального продукта, даже если где-то его можно скачать бесплатно.

Офисный планктон

Собирательное название основной массы интернет-пользователей, проводящих за компьютером не только часть досуга, но и все свое рабочее время. Помимо массовости ОП обеспечивает интернет-форумам облик оргиастического маскарада, в котором ревностно участвуют, вопреки привычной логике, не випы, не эксперты, не специально приглашенные гости, а любой желающий, как правило — ничем не выдающийся и очевидно непубличный обыватель. Часто приходится слышать о неподобающем высокомерии термина ОП и гораздо реже — о том, что он наглядно отражает плебейскую готовность большинства участвовать в заведомо охлократических кампаниях (таких как, например, популярнейший «в этих наших интернетах» коллективный остракизм какого-нибудь опостылевшего випа). ОП составляет основную часть комментаторов всех самых популярных блогов — безотносительно к их тематике и «качеству». Именно ОП — коллективный носитель «жаргона падонкофф», «олбанского языка» и большинства привычных речевых штампов, некогда родившихся как спонтанное языковое творчество, а ныне выполняющих, скорее, представительские, опознавательные и охранительские функции, сопровождаемые готовностью их механического тиражирования.

Мем: «Это интернет, деточка; здесь могут и на х... послать».

Злой анонимус

Вместо чаемых еще с домарксовых времен «свободы, равенства и братства» Интернет успешно реализовал виртуальную модель общественного строя, следующего формуле «свобода, равенство, запанибратство», в котором последнее представляет антитезу братским — родственным и солидарным — отношениям. На их желанном месте расцвела не менее желанная свобода выкрика с места, суды Линча, пресловутый троллинг, профессиональный флейминг, в том числе политический, оплаченный, блуждающие по блогосфере боты и т.д. Все эти процессы происходят при живом участии ЗА.

Флеймеры (также тролли, кащениты, падонки, олбанцы и т.д.)

Наиболее одиозные и непременные представители ОП; участники всех массовых, бесконечно длинных и на первый взгляд, как правило, ожесточенных (на второй взгляд — издевательских) онлайн-дискуссий (пресловутых «флеймов»). Чаще выступают в роли комментаторов на чужой площадке, нежели собственноручно порождают информационный повод на своей территории. Поскольку всякому из нас дозволено тем больше, чем меньше мы собой представляем, постольку «сабжи» совмещают энергичное участие в спорах с нарочито виртуализированным, зашифрованным обликом, позволяющим отдаваться брани без оглядки на последствия. Флеймеры и тролли — интернет-разновидность незваного гостя, который весь вечер будет тянуть одеяло на себя и не уйдет, пока не высосет все соки из радушных и неискушенных хозяев, не сумевших сразу распознать его зловещий интерес, либо вовсе не подозревающих о том, какая это многочисленная каста в «этих наших интернетах».

Питаются чужим вниманием, желательно — не автоматизированными, как у самого тролля, а продуманными, честными, прямодушными попытками оппонента опровергнуть высказанную троллем точку зрения или пристыдить его за характерную безапелляционность, хлесткий лаконизм и грубость лексики. Не выносят ответного молчания, которое для них смертельнее, чем хладнокровный и молниеносный бан (изгнание за дверь). Троллей принято описывать как деструктивный и уродливый феномен, но на самом деле эти существа — как хулиганствующие панки или животные паразиты — несут особую миссию в сетевой экосистеме. Пользуясь терминологией Агамбена, статус сетевого тролля идентичен древнеримскому статусу человека священного, сведенного к голой жизни, не имеющего ни перед кем никаких обязательств и не находящегося, как полноценные граждане, под защитой закона. Разница лишь в том, что хомо сацера, любой римлянин, мог при желании убить, не понеся за это никакой ответственности, а интернетный тролль рискует лишь баном (отлучением от любимых форумов, куда он нередко может вернуться под новым именем).

Сетевая ВИП-адаптация

Проблемы адаптации к бесцеремонным интернет-манерам знаменитостей (избалованных щадящими спецфильтрами оффлайна). Большей частью коренятся в устаревших представлениях о свободе слова как о чем-то скорее отвлеченно символическом, нежели гарантированном Конституцией. Интернет доказал, что свобода — это не только Кантова необходимость, но и порицаемая «вседозволенность», обеспеченная анонимностью и ее следствием — безнаказанностью. Пытаясь вернуть свое доброе имя, осмеянная знаменитость вступает в перепалку — и проигрывает; пробует заставить неизвестных юзеров отвечать за их слова — безрезультатно. Самая лакомая для клакеров часть представления — возбужденное требование представиться, адресованное разгоряченным випом безликому оппоненту-троллю. Покуда знаменитость не поймет, что здесь не действуют обычные законы гравитации и политеса, она обречена барахтаться в Сети, как слон в посудной лавке.

Мем: «А почему вы спрашиваете?»

Продолжение см. на с. 98

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

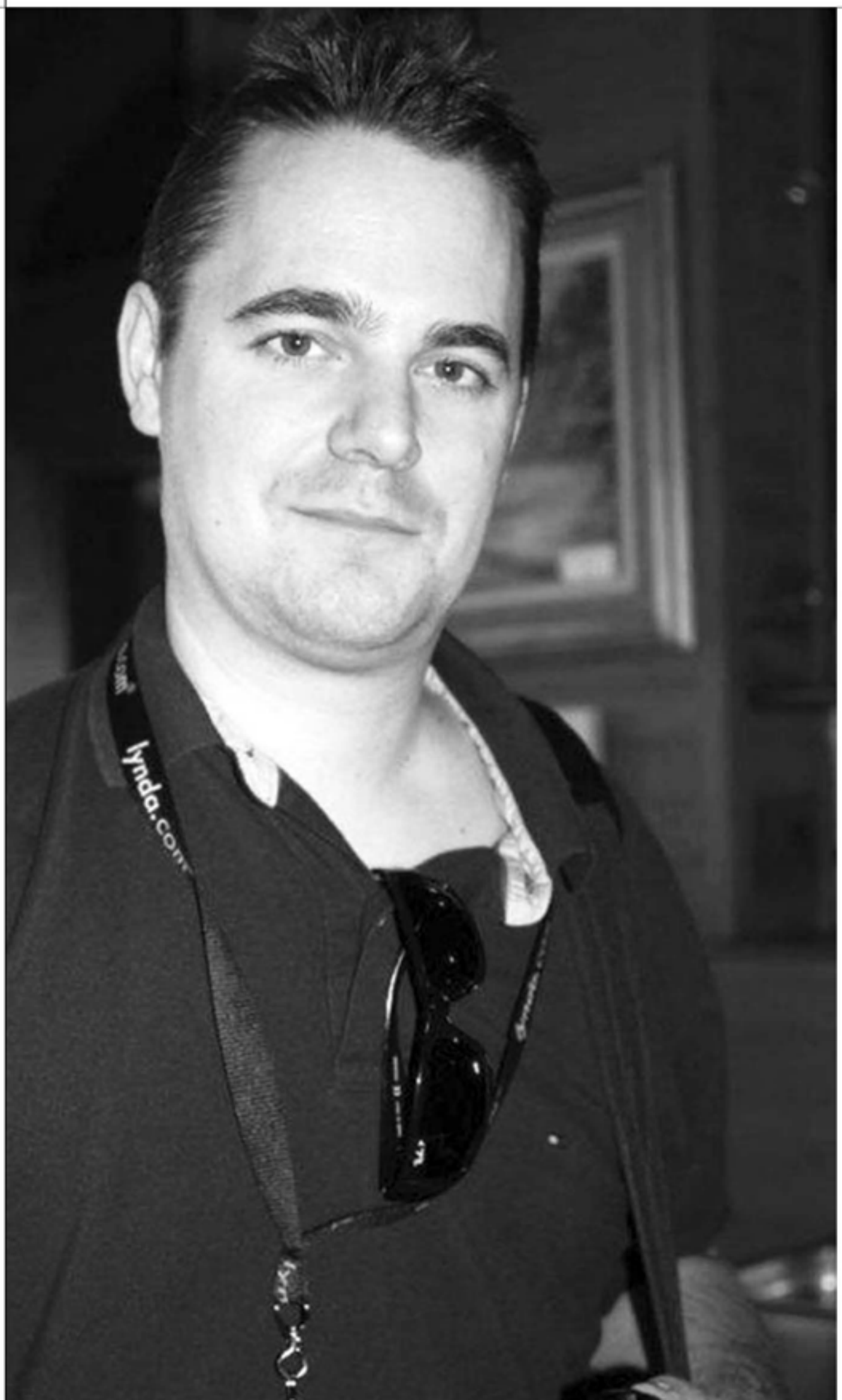
Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А



Ник Брандестини

НИК БРАНДЕСТИНИ

Социальный дарвинизм

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

В калифорнийской пустыне — там, где обрывается единственная дорога, ведущая через Долину Смерти, — затерялся этот крохотный населенный пункт. Подозрение, что выжженные солнцем земли прячут в своих недрах серебро, привело к тому, что сюда начали стекаться старатели, и в 1874 году здесь был основан город. Свое имя он получил в честь местного поэта, физика и авантюриста Эразма Дарвина Френча (Dr. Erasmus Darwin French). Дурная слава здешних мест — приюта люмпенов, бродяг и уголовников — не могла остановить желающих разбогатеть, охваченных золотой лихорадкой. Уже спустя три года население Дарвина насчитывало три с половиной тысячи американцев — больше в этих краях никогда не видели. Впрочем, даже в эти тучные годы жизнь здесь не отличалась высокой культурой и духовностью. Достаточно сказать, что традиционного места общественных собраний — церкви — здесь никогда не было, как и каких-нибудь домов культуры, зато у каждого за пазухой было огнестрельное оружие.

После того как стало ясно, что слухи о серебряных месторождениях, мягко говоря, преувеличены, Дарвин начал вымирать, превращаясь в мерзость запустения, в буйный, пьяный и опасный городишко. Последний пик экономического бума пришелся на 40-е годы прошлого столетия, когда возрожденная шахта стала чуть ли не крупнейшим в мировом масштабе производителем свинца. Тем не менее она неоднократно закрывалась, открывалась снова, пока не была окончательно ликвидирована в 77-м.

Сегодня Дарвин — нечто среднее между вымирающей деревней и городом-призраком. Здесь больше нет вооруженных дебоширов, но и шерифа тоже нет. Никакой полиции, никакого производства, никакой медицины. Ни офисов, ни торговых лавок, ни мелких бытовых услуг. Есть разве что трудовые кооперативы. Из госучреждений только почта. О том, что дарвинцы — сегодня их осталось 35 — не будут рады путникам, предупреждает специальная табличка, установленная перед въездом: «No Services Ahead».

Жизнь в Дарвине даже не назвать патриархальной. Скорее, это город, выпавший из времени и впавший в некий морок, длящийся годами. Но вот что странно — несмотря на абсолютную стагнацию, люди здесь по-прежнему живые. Среди них — бывший шахтер Монти, разменявший девятый десяток, писательница Кэти, ежегодно проводящая летний музыкальный фестиваль, транссексуал Райал и его подруга… Эти и другие дарвинцы — герои документальной ленты «Дарвин» (Darwin,

«Дарвин», режиссер Ник Брандестини

2011) Ника Брандестини[1], получившей с десяток призов на прошлогодних фестивалях. Об этом странном городе — символе тотальнейшего «дисконнекта» и «оффлайна» — и его удивительных, обаятельных горожанах мы беседуем с режиссером фильма.

Е.М.

Евгений Майзель. Как возникла идея снять фильм о Дарвине?

Ник Брандестини. Случайно. Я искал тему для моего первого полнометражного документального фильма. Соответственно, приглядывался ко всему. Потом у меня был отпуск, и я отправился путешествовать по Калифорнии. Во время поездки по пустыне, где-то in the middle of nowhere я заметил странные дома и трейлеры, непонятно откуда взявшиеся (на самом деле, конечно же, это не они, а я непонятно откуда взялся). Я задумался, кто может жить в таком заброшенном месте... Кроме того, за время той первой поездки я вообще влюбился в пустыню, в ее просторы и фотогению. Вся эта окружающая среда была для меня незнакома, но притягательна. Я даже решил, что в любом случае обязательно что-нибудь сниму здесь. А вскоре мы обнаружили этот город.

Евгений Майзель. Как прошла торжественная встреча с жителями?

Ник Брандестини. Поначалу они отнеслись ко мне с недоверием, настороженностью. Это был май, и они как раз отмечали праздник весны — такая вечеринка в хипповском стиле (Hippie-style Spring Party). Они сказали: «OK, Ник, вы приглашены, но имейте в виду: снимать запрещено». Так что мне удалось сделать лишь немного фотографий. Через пару-тройку дней, впрочем, я уговорил их на съемки. Я даже не скрывал, что в случае удачного завершения проекта фильм может быть послан на разные международные кинофестивали. Они просто не поверили мне.

Евгений Майзель. Итак, вы начали снимать. Как долго продолжались съемки?

---

[1] Ник Брандестини — режиссер-документалист, продюсер. В «Дарвине» также исполнил обязанности оператора и мастера монтажа. Официальный сайт фильма «Дарвин» — www.darwin-doc.com

Ник Брандестини. Давайте посчитаем. Всего в период съемок я приезжал в Дарвин пять раз и жил там каждый раз от недели до полутора.
Евгений Майзель. Вы жили в Дарвине?
Ник Брандестини. Ну... не совсем. Я жил в отеле ближайшего городка.
Евгений Майзель. В каком порядке вы проводили съемки? Как решили построить свой рассказ?
Ник Брандестини. У нас был документальный проект без определенного сценария, но были четкие темы, которые мы хотели разрабатывать дальше. Поэтому после каждого визита мы с командой обсуждали, куда двигаться дальше — в смысле, о чем снимать, о чем говорить, на что обращать внимание. В конце концов мы пришли к идее организовать материал в десять различных глав, каждая из которых имеет свою собственную тему: религия, история, война и т.д. После каждого визита я редактировал отснятое. Разумеется, все успело измениться в ходе осуществления проекта, и в сентябре 2010 года мы начали предлагать фильм на фестивали.
Евгений Майзель. Какими вам показались жители Дарвина после многочисленных встреч с ними?
Ник Брандестини. Гибкими, необычными людьми, обладающими и тонким умом, и чувством юмора, гостеприимными, обаятельными.
Евгений Майзель. У меня возникло впечатление, что многие дарвинцы — философы по духу. Это действительно так или это результат вашей режиссерской избирательности?
Ник Брандестини. У меня было такое же чувство. На многие вещи эти люди смотрят с философской точки зрения. Конечно, при монтаже я старался вырезать бессодержательные фрагменты и сохранять более глубокие, однако дарвинцы действительно нередко говорят нечто, что заставляет задуматься.

«Дарвин»

Думаю, у них там очень интересная жизнь, и они накопили много жизненного опыта, даже представители младших поколений. Возможно, дело также в том, что, когда вы в Дарвине, у вас есть много времени, чтобы подумать, потому что здесь не так уж много того, что вы можете сделать.

Евгений Майзель. Вы подружились с кем-нибудь из жителей Дарвина?

Ник Брандестини. Когда спустя год фильм был закончен, я вернулся в Дарвин, чтобы показать результат жителям. В мае 2011 года мы провели специальную премьеру «Дарвина» в Дарвине. Это было одно из самых ярких дарвинских приключений. Я очень рад, что людям фильм понравился. Я действительно хотел создать что-то, что они одобрят и чем, может быть, смогут воспользоваться. Их реакция не отличалась от реакции любой другой аудитории — где было смешно, они смеялись. Кроме того, по их словам, они многое увидели по-новому. Словом, я прекрасно провел время в Дарвине и еще вернусь в него в будущем. Последнее время не видимся, так как я вернулся в родной Цюрих, что, как вы понимаете, довольно далеко. Но с некоторыми дарвинцами я продолжаю контактировать в Facebook.

Евгений Майзель. То есть среди героев фильма появились и его фанаты, если так можно выразиться?

Ник Брандестини. Самый активный сторонник фильма Райал[2]. Он любит общаться на нашей страничке в Facebook (darwindoc) и рассказывает всем о фильме. Также он участвовал в пресс-конференции на лос-анджелесской премьере.

Евгений Майзель. А что не вошло в фильм?

Ник Брандестини. Я думаю, что большинство интересных вещей, которые я испытал в Дарвине, есть и в фильме. Но многие дарвинцы рассказывали мне, что я должен был посетить их несколько лет назад, когда все было гораздо громче и жестче. Мне рассказывали, например, что во время городских собраний люди могли запросто начать друг в друга стрелять. Было и еще несколько впечатляющих историй, которые я мог бы включить в картину, но сознательно не стал, стараясь не копаться слишком глубоко в чужих человеческих жизнях. В конце концов, многие дарвинцы живут там именно для того, что-

[2] Один героев фильма, тридцатидвухлетний транссексуал, родившийся женщиной, но совершивший операцию по перемене пола, чтобы образовать полноценную пару со своей подругой. В одной из главок фильма сложным отношениям Райала с родителями уделяется особое внимание.

бы их оставили в покое. Так что было уже очень любезно с их стороны, что они вообще разрешили мне снимать.

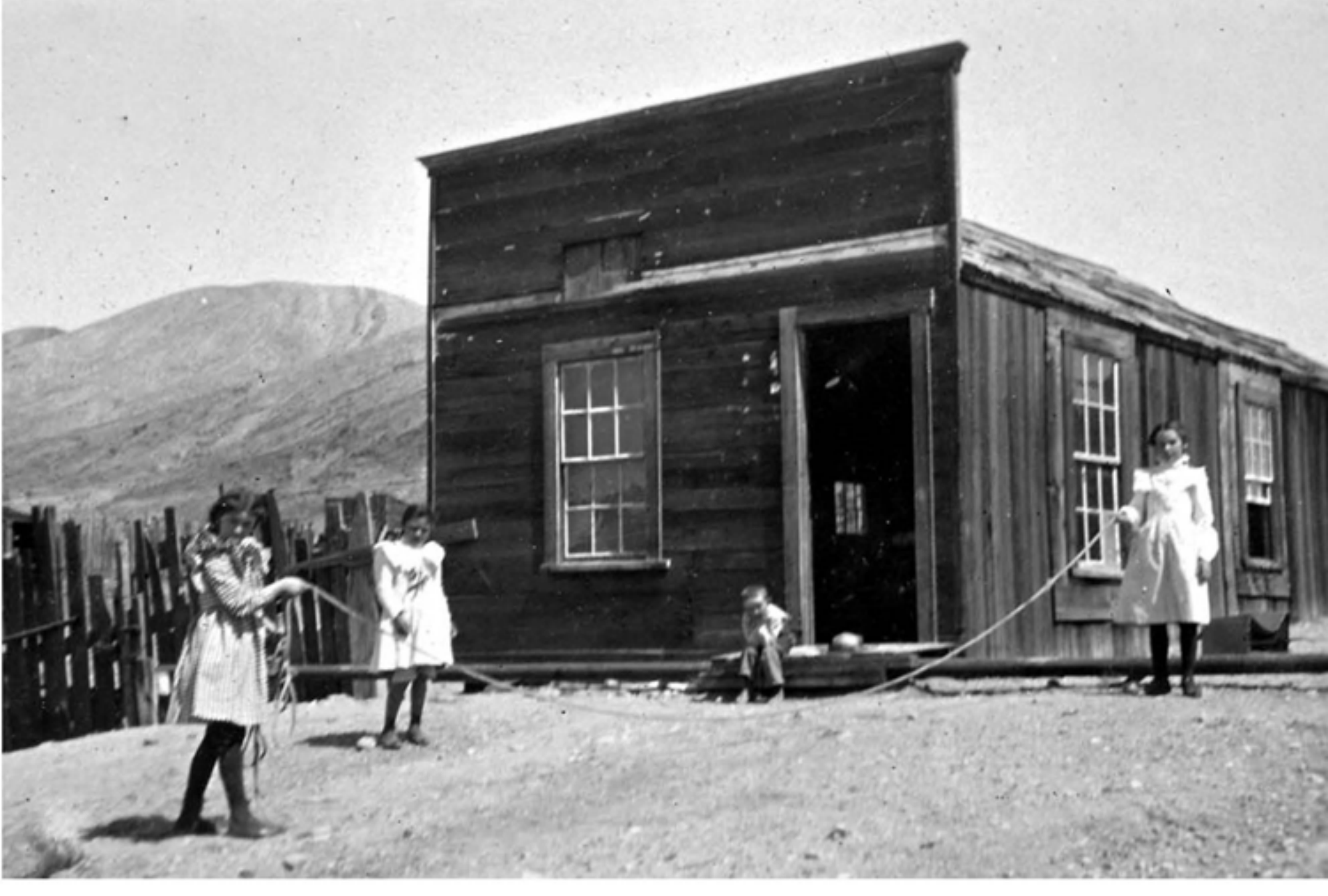
Евгений Майзель. У меня такое ощущение, что ваш фильм — если воспользоваться архитектурным образом, — как некое строение, в котором где-то спрятан некий тайный вход. И если обнаружить этот вход, открыть его и проникнуть внутрь, поймешь все то, что сейчас просто видишь, о чем задумываешься и чем любуешься, но не понимаешь в полной мере.

Ник Брандестини. Это интересно слышать. Бывают ведь ключи, сознательно предусмотренные автором, и не предусмотренные им двери, врата и лазейки, позволяющие проникнуть внутрь произведения. Возможно, вам так кажется еще потому, что «Дарвин» не имеет четкого сюжета или «послания», но имеет приличный внешний вид и хороший звук, чему я уделял специальное внимание. Я очень горд тем, что мы смогли получить Майкла Брука[3] в соавторы. Его музыка, несомненно, добавила «Дарвину» таинственности.

Евгений Майзель. Из фильма может показаться, что жители ведут чуть ли не натуральное хозяйство. Приглядевшись, понимаешь, что это невозможно: они пользуются, начиная с продовольствия, слишком большим числом вещей, которые не могут ни произвести, ни обменять. Так на что же они живут, если учесть, что кроме почтальонши и восьмидесятидвухлетнего пожарного никто из них не трудоустроен? Какую-то помощь все-таки оказывает государство?

Ник Брандестини. Многие из них получают ту или иную социальную или какую-либо еще помощь. Кроме того, у них есть что-то вроде садового коопе-

[3] Знаменитый канадский музыкант и кинокомпозитор, работающий в эмбиент-эстетике.



ратива. А что касается пожарного Монти, то он сейчас на пенсии. Что не помешало ему создать пожарную машину Дарвина («Darwin Fire Truck») после того, как город однажды чуть не сгорел дотла.

Евгений Майзель. Не получается ли так, что, увлеченный величественными пейзажами пустыни, изысканным эмбиентом Майкла Брука, красивыми панорамами, утонченной антикварной бедностью и яркими индивидуальнос-

«Дарвин»

тями дарвинских резидентов, зритель поневоле игнорирует тривиальное предательство, допущенное по отношению к этим людям американским государством?

Ник Брандестини. Не могли бы вы переформулировать вашу мысль. Не уверен, что понял ее правильно.

Евгений Майзель. Не думаете ли вы, что заботливая тщательность и красота, с какой сделан ваш фильм, скрывает факт государственного предательства этих людей? Ведь государство попросту забыло о них, что бы сами эти люди ни думали о своих судьбах.

Ник Брандестини. Интересный вопрос. Дайте-ка подумать. Прежде всего я бы не назвал фильм «красивым». Вместо этого определения я бы предложил считать его «меланхоличным». Окутанным как бы такой горько-сладкой меланхолией. Кроме того, я нигде не ретушировал упоминания о государстве. В фильме, в частности, есть эпизоды, снятые 4 июля[4], и вы можете видеть, что эпизоды эти несколько грустны. Впрочем, я не стремился к созданию

[4] День независимости США.

какого-либо определенного настроения в фильме. Все это протекало само собой, естественно, как то, что я думаю и чувствую об этом месте. Важно и то, что люди имеют разные взгляды на этот городок и на свое существование в нем.

И да, вы правы, дарвинцы забыты правительством, и цивилизованное общество, по меньшей мере, не слышит их нужды. Поэтому полагаю, кому-то из резидентов приятно было, что кто-то извне заинтересовался наконец тем, что у них происходит. Не забывайте и о том, что еще совсем недавно Дарвин пользовался чрезвычайно дурной репутацией в Калифорнии.

Евгений Майзель. Не забавно ли, что название местечка напоминает большинству зрителей не о физике, поэте и старателе, но о его знаменитом британском однофамильце и современнике Чарльзе Дарвине, сформулировавшем эволюционный принцип выживания сильнейшего. Между тем атмосфера в нынешнем Дарвине не похожа на безжалостную борьбу за место под солнцем; я имею в виду, что люди в Дарвине гораздо более терпимы и добры, чем предполагается суровым социальным дарвинизмом.

Ник Брандестини. Да, это так, и это забавно. Дарвин — действительно сильное имя и воскрешает в памяти идеи Чарльза Дарвина. Я старался избежать в фильме любых слишком очевидных параллелей с эволюционной теорией, но некоторые тонкие переклички там все же есть — например, когда речь заходит о религии (которая, как вы знаете, находится в жесткой оппозиции дарвиновской теории происхождения видов, особенно это противостояние ощутимо в США). Помните, Монти у меня признается, что не верит в создание мира за шесть дней. И добавляет, мол, «я реалист». Так вот, я думаю, что Дарвин согласился бы с Монти.

Евгений Майзель. На мой взгляд, основное напряжение в вашем фильме пролегает между, с одной стороны, попыткой этих людей достичь независимости от остального мира (отсюда философствование некоторых героев, их отрицание суеты этого мира, возвращение к природе и некое, до известной степени, отшельничество и т.д.) и невозможностью, с другой стороны, достичь такой жизни, не зависимой от внешнего мира. В результате, боюсь, несмотря на разнообразные и убедительные объяснения героев, почему они все-таки удовлетворены нынешней своей жизнью, чувство катастрофы и постепенного распада никуда не исчезает.

Ник Брандестини. Очень поэтичное описание! Но дарвинцы все же не мыслят в столь пессимистическом духе. Они, действительно, ценят свою свободу и возможность жить своей жизнью. Кроме того, распад коснулся Дарвина много лет назад, а ведь он все-таки до сих пор существует.

«Сало, или 120 дней Содома», режиссер Пьер Паоло Пазолини

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Необыкновенный фашизм

Однажды мне попалась статья о фильме «Сало, или 120 дней Содома» Пьера Паоло Пазолини, автор которой сам себе задавал вопрос: «О чем этот страшный фильм? — и ничтоже сумняшеся отвечал: — Безусловно, о фашизме». Предлагаемые ниже заметки отчасти продиктованы недоумением, вызванным у меня этим ответом. Разумеется, вопрос «про что?», адресованный произведению искусства, можно счесть наивным, а любые попытки ответить на него лишенными смысла. Но в конечном счете любая интерпретация есть не что иное, как ответ — пусть неоднозначный и уклончивый — на тот же наивный вопрос. Поэтому, забраковав один, следует предложить другой.

Начну с общеизвестного. Сюжет фильма Пазолини основан на знаменитом романе де Сада, действие которого перенесено в другое время и другое место. Сало — город на севере Италии, столица республики Сало, созданной в 1943 году правительством Муссолини при участии нацистской Германии. Однако исторические факты, связанные с коротким существованием этого государства, к фильму Пазолини имеют разве что косвенное отношение. Можно строить разные догадки насчет того, зачем Пазолини понадобился весь этот «фашистский» антураж. Возможно, он хотел снабдить фантастический сюжет хоть сколько-нибудь реалистической мотивировкой, слегка его осовременить, привнести в фильм оттенок сенсационности, или тут сказался его эдипальный комплекс, помноженный на политические взгляды[1], а может быть — почему бы и нет? — он попытался «злободневными» референциями замаскировать какое-то более существенное содержание. Как бы то ни было, «Сало...» представляет собой историческую фантазию. Судить по ней о реальном (или даже некоем «идеальном», «эйдетическом») фашизме — все равно что судить о нравах французской аристократии XVIII века по роману «божественного маркиза».

Чтобы свести на нет возможные недоразумения по этому поводу, приведу замечание Мишеля Фуко, высказанное им в одном из интервью. Когда философа спросили о том, как он относится к тому, что в некоторых современных фильмах (а именно в «Сало...» и «Ночном портье» Лилианы Кавани, который вышел годом раньше) фашизм отождествляется с «садизмом», то есть с идеями трансгрессии, морального и сексуального эксцесса, он ответил так: «Это грубейшая историческая ошибка. Нацизм придумали вовсе не помешанные на эросе великие безумцы XX века, а мелкие буржуа, мрачные типы, скучные и мерзкие до невозможности. Гиммлер был каким-то там агрономом, и женился он на медсестре. Следует уразуметь, что концлагеря родились от со-

[1] Отец Пазолини Карло Альберто был членом фашистской партии.

юза воображения больничной медсестры и воображения птичника. Больница плюс птичий двор — вот фантазм, стоящий за концлагерями»[2].

Однако, не будучи фильмом «о фашизме», «Сало...» в равной степени не является и фильмом о «садизме». Помимо сюжетной канвы Пазолини мало что берет у Сада — ни в плане поэтики (описанный Бартом механицизм Сада: его цепи, составленные из совокупляющихся тел, весьма киногеничны), ни в плане философии либертинажа — философии абсолютной суверенности, которую дистиллировали из текстов Сада Батай, Бланшо и Клоссовски.

Ханс Мемлинг. «Страшный суд». Фрагмент. 1467—1471

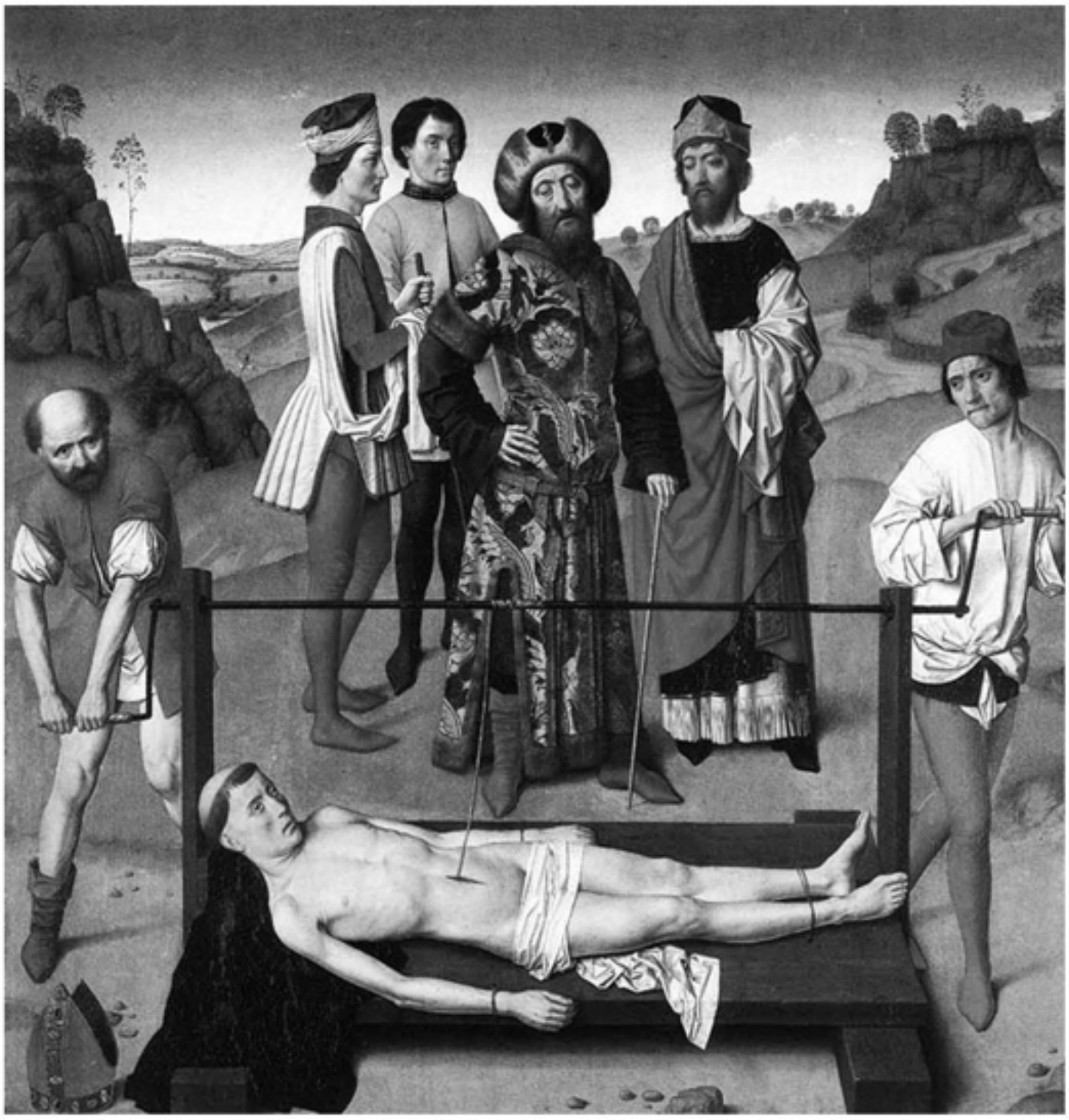
О первой скорее напоминают некоторые сцены из «Казановы» Феллини — разумеется, свободные от всякого «садизма», но зато очень посадовски приравнивающие тело к машине, а сексуальность — к слаженной механической работе. А элементы второй присутствуют в более раннем «Свинарнике» самого Пазолини.

Но если «Сало...» — не о фашизме и не о садизме, тогда о чем он? Некоторую подсказку дает еще одна, третья, референция, артикулированная в названии глав, из которых состоит фильм: «Преддверие ада», «Круг маний», «Круг дерьма», «Круг крови». Это, разумеется, отсылка к Данте, а в более широком смысле — к христианской концепции ада. Представление о Пазолини как о язычнике и «певце плоти», основанное главным образом на его поверхностно понятой «трилогии плоти» начала 70-х годов, глубоко ошибочно. Не мною замечено, что многие великие святотатцы XX века (Бунюэль, Батай, Клоссовски, Джойс), певцы богомерзкого, в основном были выходцами из католической среды. Пазолини в их числе. Дело не просто в тяжбе, сведении счетов или полемике с религией, которую ведет ее бывший, а ныне просветившийся адепт. Наоборот, такая тяжба как раз и выдает зави-

[2] Фуко Мишель. Сад, сержант секса. — «Художественный журнал», 1998, № 19—20, с. 64.

симость от церковных догматов или, точнее, от чувственных представлений, обязанных своим происхождением религиозному сознанию.

Чтобы лучше понять эти представления, стоит прислушаться к оппонентам католицизма из православного лагеря. Один из постоянных упреков в адрес католической традиции состоит в том, что она насквозь пропитана аффективным, чувственным и телесным началом. «Мистика католическая — преимущественно чувственная, в ней много сладострастной истомы, — писал Николай Бердяев и добавлял: — Есть что-то женственное в католической



Дирк Боутс. «Мученичество св. Эразма». Ок. 1458

мистике»[3]. Причину этого Бердяев видел в том, что в католицизме Бог — это объект, и отношение к нему есть отношение страстного томления. И эпоха Возрождения, реабилитировавшая язычество, не искоренила это отношение. «Чувственность» Ренессанса в действительности глубоко двусмысленна. С одной стороны, в этот период религиозное искусство Запада окончательно отошло от византийской, платонической, спиритуалистической традиции. Однако реабилитация материального, плотского мира происходила в недрах религиозной культуры и под патронажем церкви. Позднеготический «натурализм» можно рассматривать как несколько запоздалую реакцию на пожелания церковных иерархов, высказанные на VII Вселенском соборе в 787 году. Одной из основных функций искусства была для них функция психологическая или эмфатическая: убедительное изображение Страстей Христовых за-

[3] Бердяев Николай. Философия свободы. См.: http://knigosite.ru/library/read/35308

ставляет зрителя почти физически сопереживать им, испытывая состояние душевной сокрушенности, необходимое для восприятия Благой Вести. С другой стороны, реалистически достоверное изображение Христа служит доказательством истинности вочеловечивания Бога[4]. В свое время эти пожелания услышаны не были. Но не они ли лежат в основе натуралистических и часто шокирующих своей анатомической дотошностью изображений физических мук, столь популярных в живописи Северного Ренессанса или, к примеру, в испанской скульптуре XVII века? Ссадины и трупные пятна на теле

Дирк Боутс. «Мученичество св. Ипполита». Ок. 1468

Христа, внутренности святого Эразма, аккуратно наматываемые на вал, стрелы в теле св. Себастьяна — сюжеты такого рода образуют как бы оборотную сторону ренессансной чувственности. Или это одна и та же сторона? В эмблематических изображениях раны на теле Спасителя, отделенные от самого тела наподобие своеобразной визуальной синекдохи, современному толкователю неизбежно мерещатся сексуальные метафоры. Начиная с эпохи Просвещения эта тема активно эксплуатируется культурой. Можно, разумеется, объяснить это «дрейфом означающих», которые со временем отрываются от своих первоначальных означаемых и приобретают новые, более актуальные. Остается, конечно, вопрос, почему некоторые означающие вовлекаются в этот процесс активнее других. Нас в данном случае этот вопрос не интересует — равно как и те причудливые трансформации, которым подвергается тема телесности. Ведь Пазолини в некотором смысле обращает этот процесс вспять. Вместо того чтобы записывать «означающие насилия» за счет «означаемых секса» (что, собственно, делает Лилиана Кавани), он, наоборот, прикрепляет «означающие секса» к «означаемым насилия».

[4] См.: Б ы ч к о в Виктор. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991 (http://krotov.info/lib_sec/02_b/bych/kov_03.htm).

Пожалуй, автор «Сало...» действительно был наследником ренессансной традиции, но не столько в ее позитивном, сколько в негативном аспекте. Мир плоти одновременно оказывается миром погибели и вечных страданий — негативом спасения и вечного блаженства. Для атеиста, марксиста и гомосексуалиста Пазолини идея адских мук не была пережитком темного времени. Страждущая, истязуемая, кричащая от боли, бессильная плоть — тема, постоянно возникающая в его произведениях (так же, кстати, как и тема распятия). В своем последнем фильме Пазолини предпринимает попытку смоде-

«Сало, или 120 дней Содома»

лировать ад и делает это в форме, напоминающей средневековую мистерию или миракль — одновременно сценическое представление и ритуал, посредством которого зритель приобщается к таинствам культа. Другими словами, такое представление стремится целенаправленно воздействовать на зрителя, стереть границу между сценой и публикой. И вопрос, сформулированный выше (о чем фильм Пазолини?) следовало бы переформулировать: как он работает? — поскольку функция денотативная, то есть обозначающая, подчинена в данном случае функции перформативной.

Стоит обратить внимание на то, как описывают свое впечатление от этого фильма 90 процентов зрителей. Самым подходящим выражением здесь будет «психологическая и моральная травма». Конечно, я вполне допускаю, что кого-то этот фильм оставит безучастным — мне даже попался отзыв, где говорится, что Пазолини не показывает «ничего такого», о чем автор не знал бы раньше, ничего сверхшокирующего. Как будто существует такое запредельное зрелище, которое невозможно было бы вынести! Нечто видимое и при этом пребывающее по ту сторону возможностей человеческого взгляда. Да, Пазолини испытывает самые крайние из этих возможностей, но вовсе не с целью показать что-то такое, чего зритель никогда не видел (в конце концов, стандартный хоррор-фильм демонстрирует картины не менее, а то и более «кро-

вавые» и «шокирующие», которые, однако, вовсе не имеют травматического эффекта). Это средство, а не цель — средство, позволяющее пробить брешь в стене, отделяющей зрителя от зрелища.

Что же касается цели, то она напрямую затрагивает основные правила кинематографического медиума. Несмотря на то что фильм создается в расчете на зрителя, он устроен таким образом, будто зрителя нет. Это — основное условие кинематографической иллюзии, частным проявлением которого является пресловутый запрет на прямой взгляд актера в объектив камеры («четвертая стена»). По отношению к фиктивному пространству фильма зрителя как бы не существует — и темнота, окутывающая нас в кинозале, символически скрывает нас от глаз персонажей.

Разумеется, сказанное не распространяется на сферу, условно именуемую экспериментальным или авангардным кинематографом. Но Пазолини как раз не отрицает основных конвенций повествовательного кино, как не отказывается и от самого повествования. Собственно, благодаря нарративной структуре ему и удается добиться вышеупомянутого травматического эффекта — без нее зрителю гораздо легче было бы сохранить безопасную дистанцию по отношению к экрану. Это лишний раз подтверждает мысль Шкловского о том, что «сюжетная форма живет тысячелетия не по ошибке, она позволяет интенсифицировать обработку материала». Пазолини действует в рамках этой формы, но при этом взрывает ее изнутри. Лучше всего этот механизм проиллюстрировать метафорой.

Как все помнят, Вию из одноименной повести Гоголя, для того чтобы увидеть Хому Брута и указать на него прочей нечисти, мало поднять веки. Нужно, чтобы Хома сам посмотрел ему прямо в лицо — нужно встретиться с ним глазами. Другими словами, экстраординарной остротой своего зрения Вий обязан взгляду другого. Без него он слеп, как и все остальные. Это прекрасно понимают все дети, которые зажмуриваются, чтобы не быть обнаруженными. Не смотри — и тебя не увидят. По-настоящему жуткий момент «Вия» состоит в том, что Хома это тоже понимает и все же не в состоянии устоять перед роковым соблазном посмотреть: «Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул». Может быть, он сделал это потому, что к этому моменту незаметно для самого себя превратился в кинозрителя, отделенного от зрелища невидимой и непроницаемой ширмой, привык смотреть, втянулся в «сюжет» представления.

Кинематографические ассоциации, возникающие у современного читателя «Вия», использованы режиссером Русланом Кудашовым в его гениальной адаптации повести Гоголя на сцене петербургского Большого театра кукол. В финале спектакля, в ответ на требование ведьмы привести Вия, позади сцены появляется экран и на нем — проекция лица. Вопреки ожиданиям зрителя, лицо хтонического монстра, каковым по идее является Вий, имеет идеальные, «аполлонические» пропорции, подобающие кинозвезде. Его взгляд в данном случае буквально совпадает с взглядом фильма. Светящийся экран превращается в гигантский всевидящий глаз, который отыскивает глаза притаившегося в темноте кинозала, оцепеневшего от страха зрителя.

Примерно так же действует «Сало...». Зритель словно засвечивается, становится видимым — не потому что на него посмотрел кто-то из персонажей (что в любом случае невозможно), а потому что на него «посмотрел» сам фильм, коварно воспользовавшись его, зрителя, взглядом. Но если в «Вие» это случается мгновенно — в момент, когда Хома встречается с Вием глазами, — в «Сало...» это событие растянуто во времени. Вся драматургия фильма выстроена таким образом, чтобы заманить нас в эту ловушку. Зритель движется от периферии к центру, из мест пусть «безвидных», но еще выносимых для жизни, к «сердцу тьмы». Именно здесь, ближе к концу, Пазолини в некотором смысле раскрывает карты — тематизирует взгляд, причем эта тематизация оказывается одновременно последним испытанием, которому он подвергает зрителя. Сцену пыток и казней, которая в полном безмолвии разворачивается во дворе, мы

наблюдаем глазами Герцога, расположившегося у окна с подзорной трубой: взгляд зрителя совпадает с взглядом садиста — не того, кто в данный момент осуществляет экзекуцию, а того, кто наслаждается ею на расстоянии, сам при этом оставаясь невидимым. Не продиктовано ли наше нежелание смотреть страхом обнаружить в себе нечто обратное — страстное желание, непристойное удовольствие от вида чужого мучения? В былые эпохи подобные зрелища не вызывали стыда; публика упоенно глазела на то, как чье-то тело медленно, иногда на протяжении нескольких дней, разбирается по частям. Вряд ли мы сильно изменились с тех пор. Может быть, мы научились лишь стыдиться и скрывать свой извращенный интерес, что, конечно, тоже немало.

В этом контексте более или менее ясна функция загадочного финала, где двое охранников со скуки начинают танцевать под легкую музыку. «Как зовут твою девушку?» — спрашивает один. «Маргарита», — отвечает другой. Не стоит искать в этой сцене символический смысл. Этот эмоциональный сбой означает, что мы достигли пункта назначения, максимально приблизились к центру преисподней, узреть который, однако, не дано. Здесь стираются различия, испаряются смыслы, и то, что мы видим, вовсе не какой-то специфический, исполненный скрытого значения образ. Это именно случайный, первый попавшийся мотив, образ-реди-мейд. Единственное, что он обозначает, — это невозможность увидеть.

В целом фильм снят в прозрачной, невыразительной, я бы даже сказал, равнодушной манере: в среднем темпе, с преобладанием общих и средних планов. Да и в сюжетном отношении внимание зрителя пропорционально распределено между всеми участниками действия — в частности, жертвы показаны обобщенно, без предпочтений, без попыток «встать на место» одной из них. Такая стилистика способствует созданию максимально дегуманизированной реальности. Кажется, «человеческое» здесь сводится к мольбам о пощаде или скорейшем прекращении страданий. Но эти мольбы вписаны в экономику этого мира, они полностью соответствуют ожиданиям палачей, подстегивая их желание. То же самое можно сказать о незначительных проявлениях непокорности, попытках нарушить правила. Таковые тоже предполагаются сценарием: проступки, влекущие за собой непомерное наказание. Совершенство этой машины — в четком распределении ролей, которое, кажется, ничто не может нарушить.

Но это не совсем так. Пазолини словно ставит опыт, создавая условия, в которых все человеческое в человеке должно исчезнуть. И все же этого не происходит. В фильме есть несколько эпизодов, выламывающихся из общей картины. Пазолини отнюдь не пытается придать им какое-то особое, привилегированное значение, привлечь к ним внимание зрителя, дать им преимущество по сравнению с основными событиями. Скорее, наоборот, эти моменты хрупки и уязвимы — и уж, конечно, никого ни от чего не спасают. Но они существуют.

Последний — и самый загадочный — из них приходится на последнюю часть фильма. Один из юношей приговорен к казни за дерзость и небрежение правилами. Дожидаясь своей участи вместе с другими приговоренными, он лежит распятый на земле и в момент, когда к нему подходит палач, поднимает лицо и улыбается ему — за секунду до того, как ему выкалывают глаза. Невозможно понять, чего больше в этой улыбке — непокорности или доверия[5]. Кто этот юноша — бунтарь или святой? Или, может быть, он и есть единственный настоящий садист, неуязвимый благодаря своей суверенности — абсолютной свободе, перед которой бессильны пытки, поскольку они способны только удостоверить ее.

---

[5] В пользу последней версии говорит сходство этого мотива с одним из эпизодов фильма «Франциск, менестрель Божий» (1950) Роберто Росселлини. Там тиран Николайо «испытывает» монаха-францисканца, поднося нож к его глазам, а тот при этом доверчиво улыбается своему мучителю, приводя его в смятение.

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Демотиваторы

1

Понятие «интернет-мем», в середине нулевых прочно войдя в словарь пользователей средств электронной коммуникации, долгое время ассоциировалось с языковыми играми продвинутых компьютерщиков. На тот момент интернет-мемы представляли собой устойчивые и зачастую бессмысленные блоки информации, визуальной или словесной. Интернет-мемы изобретались пользователями в качестве мусорных знаков-паразитов, указывающих на иллюзорную общность их безымянных создателей. Приобретая популярность, они молниеносно распространялись по глобальной сети, к месту и не к месту употреблялись в электронной переписке и комментах. Затем они довольно быстро переставали быть модными и превращались в надоедливые «баяны» (так в сетевом сленге обзывают отжившие свой век, выходящие из обращения интернет-мемы).

За вторую половину нулевых не было выработано никаких норм или правил, регламентирующих попадание крылатых выражений или запоминаемых образов в разряд интернет-мемов. Казалось, пополнение числа мемов (или исключение из оного) мотивировалось принципом непредвиденной случайности или прихотью заинтересованной группы пользователей. Как правило, интернет-мемами становились фразы или эпизоды из успешных музыкальных клипов и криминальных телесериалов, а также фрагменты из официальных речей одиозных политиков (неожиданно обнаруживавших свою историческую или элементарную неграмотность).

Причинами порождения мема чаще всего служили забавный окказионализм, намеренная или невольная ослышка, оговорка, опечатка. Для мема характерна сознательная установка на фонетический или смысловой сдвиг, на сведение почерпнутого из масс-медиа клише к вопиющей абракадабре. Иногда мем возникает в результате неуклюжей транскрипции английских жаргонизмов русскими буквами (к примеру, IMHO-ИМХО). В конце нулевых интернет-мемы уже зарекомендовали себя в роли низовой альтернативы господствующим культурным кодам и властным риторикам. Но конкретным протестным потенциалом мемы в тот период еще не обладали. Скорее, они выступали игровыми проявлениями сетевой контркультурной активности — без внятной идеологии, четкого политического кредо и осмысленной социальной программы.

В нулевые интернет-мемы образовали обширный анклав сетевого фольклора: издевательским скепсисом по отношению к «эпохе стабильности и процветания» он напоминал городской фольклор 70—80-х с его байками и хохмами. С помощью анекдотов позднее советское поколение занималось глумливым высмеиванием символических ценностей брежневского застоя (о значимости юмора для самоидентификации этого поколения подробно пишет Алексей Юрчак). Зато поколение «второго путинского срока» противопоставляет себя своему времени и его конформистской мифологии, прибегая к эстетике интернет-мемов.

В интернет-мемах нулевых по сравнению со злободневными анекдотами советской поры острее чувствуется комплекс заведомого пораженчества и сдачи, неготовности к какому-либо преобразовательному усилию по изменению социальной ситуации. Собственно, интернет-мемы предназначены не для коллективного усовершенствования реальности или ее утопического переустройства, а для шутливого обессмысливания какого-либо нежелательного прямого контакта со сферами неустроенности, нищеты и отверженности. В отличие от советского анекдота или байки, интернет-мемы в нулевые транслировали идеологию не либеральной интеллигенции, а неолиберального корпоративного менеджмента. Потребитель интернет-мемов с ироничным воодушевлением наслаждался комфортным существованием в своей «уютной жежешечке» и не готов был еще поставить под вопрос свои материальные достижения и жизненные приоритеты.

2

Именно во второй половине нулевых постепенно складывается произвольная жанровая рубрикация интернет-мемов: она включает в себя мемы-фразеологизмы (идиомы, жаргонизмы и сленговые высказывания, часто пишущиеся слитно, без пробелов, типа «ржунимогу» или «спасибопутинузаэто»), фотожабы (изображения, обработанные в одном из растровых или векторных графических редакторов) и демотиваторы, они же демотивационные постеры. Пожалуй, из всех мемов только демотиваторы обзаводятся строго заданным визуальным каноном: это картинка или фотография, обрамленная черной рамочной конструкцией. Под обработанным или исконным изображением размещена подпись, издевательски комментирующая образный ряд. Причем сопроводительная надпись достаточно жестко предопределена. Как правило, верхняя строчка в демотиваторе состоит из одного, максимум двух слов, набранных печатными буквами, под нею расположены записанные строчными буквами развернутые пояснения, ехидничающие по поводу смыслового содержания отобранной картинки или всей композиции.

Изначально демотивационные постеры задумывались как пародийное снижение того трескучего пафоса, которым наделяются в тоталитарных (да и посттоталитарных) обществах орудия монументальной пропаганды. Агитационный плакат воспроизводил штампы и лозунги из репертуара пра-

вящей идеологии (авторитарной или либеральной); тем самым он мотивировал безоглядно подчиниться призывам этой идеологии. Демотивационный постер, наоборот, позволял саркастично отстраниться от навязанных форм идеологического диктата. В нулевые годы демотиваторы частично утрачивают свой статус ироничных противников любой властной идеологии. Они становятся упражнениями в остроумии, которым предаются пользователи глобальной сети в свободное от основной работы время, ради снятия стресса и релаксации.

Постепенно демотиваторы объединяются в тематические группы в зависимости от их идейной и содержательной направленности: появляются демотиваторы социальные, экологические, политические, лирические и непосредственно юмористические (где комическое главенствует и заглушает критические ноты). Демотиваторы и прочие интернет-мемы в силу своей языковой природы чрезвычайно привязаны к тому локальному социально-политическому контексту, в котором они производятся. Поэтому в данном обзоре речь пойдет, главным образом, об эволюции мемов в русскоязычном сегменте Интернета.

В России нулевых интернет-мемы выдумывались и насаждались внутри достаточно замкнутых маргинальных субкультур, образуемых пользователями блогов, чатов, форумов и социальных сетей. Например, активнейшим поставщиком мемов сделалось интернет-сообщество «Упячка». В свою очередь, «йазык падонкафф» (построенный на орфографически безграмотной, но фонетически точной передаче слов) превратился в рассадник беспрестанно изобретаемых мемов. Следует отметить, что мемы в нулевые расценивались как атрибуты сетевых контркультурных сообществ или как вредоносные медиавирусы (термин из одноименной книги Дугласа Рашкоффа), призванные утопить любые полезные сведения и сообщения в агрессивном информационном шуме.

Рубеж нулевых и десятых оказался ознаменован в планетарном масштабе ростом протестных движений и выступлений, после массовых фальсификаций на декабрьских Думских выборах захлестнувших и современную Рос-

сию. Социальной средой, требующей неотложных социальных реформ и готовой стать агентом исторических преобразований, выступает рассерженный креативный класс; преимущественно он состоит из молодых квалифицированных специалистов (в просторечии то серьезно, то шутливо отождествляемых с хипстерами). Рупором протестных настроений служит новая возрастная общность (именуемая, например, «поколением наблюдателей»), занятая в сфере медиа, дизайна и предоставления креативных услуг; поэтому она и воспринимает электронную сетевую среду в качестве обязательной жизненной инфраструктуры.

Интернет-мемы для поколения протестантов являются уже неотъемлемыми знаками бытового поведения; щегольское употребление мемов включено в повседневные жизненные сценарии. Кроме того, это поколение не удовлетворено тем корпоративным форматом, в котором на протяжении нулевых существует система современного искусства с ее установками на рыночную коммерциализацию, выстраивание индивидуальных стратегий успеха и превращение художника в предпринимателя, занятого собственным карьерным продвижением. Культурные чаяния и надежды этого поколения предполагают еще и поворот от насквозь коррумпированного связями и влияниями «искусства рынка» к основанному на ценностях низовой демократии «искусству протеста».

Неожиданно именно интернет-мемы осознаются как те искомые формы «искусства протеста», которые опираются на идеалы нерыночной сетевой солидарности и освобождают произведение от необходимости быть гламурным продаваемым объектом. Так, в начале 10-х интернет-мемы выламываются из немногочисленной субкультурной среды, в которой они функционировали ранее, и становятся проявлениями низовой политической активности и носителями протестного потенциала. Собственно, интернет-мемы перестают быть занятными шаржами или карикатурными откликами на реальность. Они претендуют обрести новую ролевую стратегию — а именно, стать средствами не только документирования, но также искоренения социальных проблем и недостатков.

3

Протестные настроения сплотили креативный класс, обеспокоенный чередой ипотечных, финансовых и долговых кризисов, и подтолкнули его избрать особую тактику сопротивления, которая может быть названа «твиттер-революцией». В результате орудиями борьбы против экономической и социальной несправедливости становятся не столько булыжники или коктейли Молотова, сколько посты в блогах, хэштеги и ретвитты (моментально распространяющие информацию и позволяющие протестантам объединяться в подвижные флешмобы). Свою лепту в дело твиттер-революции вносят также интернет-мемы. Теперь вместо тотальной демотивации, балагурства и хихиканья они выполняют принципиально иную миссию — мотивируют внешне обеспеченных обладателей айфонов и айпэдов, проводящих дни и ночи в социальных сетях или на видеохостингах, к прямому (нередко опасному и рискованному) политическому действию.

Недаром одним из самых раскрученных графических мемов считается знаменитая маска Гая Фокса, изобретенная Дэвидом Ллойдом в 1982 году для серии антиутопических комиксов Аллана Мура «V — значит вендетта» и ставшая эмблемой современного диссидентства после одноименного фильма Джеймса Мактига (2005). В 2008 году этот мем берет на вооружение засекреченная сетевая организация «Анонимус», состоящая из тщательно законспирированных пользователей интернет-форумов, имиджбордов и различных вики-сайтов (типа «ВикиЛикс» или «Википедия»). «Анонимус» занимается террористическими атаками против кибер-ресурсов, выражающих интересы крупных неолиберальных корпораций или диктаторских режимов. Например, эта организация произвела серию DDoS-атак, взломов и блокировок платежных систем или страниц компаний-правообладателей, препятствующих свободному распространению «пиратской» информации в Интернете. Так, маска Гая Фокса — показательный пример мема, сделавшего звездную карьеру в пространстве низовых политических инициатив и выражающего идеологию хактивизма, интернет-пиратства и кибер-анархии.

Главное, что отличает мем как боевую единицу политического протеста, — его анонимный характер. Те стратегии авторства, что предполагает твиттер-революция и задаваемое ею «искусство протеста», ориентированы на полностью анонимное, безавторское высказывание. Мы не знаем (да нам и не важно это знать), кто произвел тот или иной мем, кто вывесил в Сеть данный «убойный демотиватор» или «прикольную фотожабу». Зато нас мгновенно увлекает эффект коллективного сотворчества, служащий стимулом к появлению нового развеселого мема.

Благодаря интернет-мемам удается показать интенсивное взаимодействие городской улицы, электронных медиа и коллективной телесности протестующих. Подробно о факторе единства улицы, тела и медиа пишет Джудит Батлер в своих текстах, которые осмысляют цивилизационные последствия «арабской весны» и движения Occupy Wall Street. Кажется, «искусству протеста» трудно найти более удачную зрелищную форму для выражения своего устремления к массовому творческому взаимодействию, нежели интернет-мемы. Ведь в их изготовлении и дальнейших исправлениях может поучаствовать буквально каждый, по своей воле и прихоти задавая их дальнейшие конфигурации и смысловые нагрузки.

Твиттер-революции, сопровождающие волны протестных выступлений по всему миру, заявляют о кризисе институтов представительской демократии. По словам Антонио Негри и Майкла Хардта, восстание Множества против суверенной власти Империи способствует переходу к радикальной демократии непосредственного присутствия (утверждаемой путем захвата или оккупирования участка публичной сферы). Интернет-мемы в период активизации протестных настроений также работают в режиме захвата сегментов публичной сферы, расположенных в виртуальных социальных сетях. Ранее эти сегменты считались предназначенными исключительно для приватного общения, праздного ничегонеделанья и хипстеровского досуга, а теперь преображаются в зоны открытого политического волеизъявления. Так, интернет-мемы начинают обозначать «территории свободы», где торжествует демократия присутствия; она позволяет каждому пользователю реализовывать свои

творческие замыслы на основе неподконтрольной кооперации и отсутствия конкурентной состязательности.

Обратимся теперь к культурной этимологии слова «мем», предполагающей, что этот термин, происходящий от μίμημα («подобие»), одновременно актуализирует и ставит под вопрос миметическую функцию размещенного в глобальной сети изображения. В работе «Образ и понятие» О.М.Фрейденберг пишет, что мимами в античной литературе назывались сценки-представления: «они восходили к мимезису, то есть разыгрыванию мнимого под настоящее». С точки зрения Фрейденберг, балаганное фиглярство и кривляние, которые составляли саму фактуру архаического мима, позволяли под маской мнимого и низменного спрятать подлинное, возвышенное, священное: мим является обратным отражением мистерии: «Оппозиция мнимого и подлинного, призрачного и зримого, внешнего безобразия и внутренней красоты составляла душу и мистерии (философии), и мима». Разумеется, интернет-мемы в историко-культурной перспективе весьма далеко отстоят от описанных Фрейденберг античных мимов и их более поздних разновидностей (вроде «комедии плаща»), но и в них за внешним карнавальным весельем и безграничным сарказмом угадывается желание понять, что есть подлинное в эпоху тотального репродуцирования. Иначе говоря, что есть истина политического сегодня?

Критикуя руссоистскую концепцию «общественного договора», Жак Рансьер вместо модели представительской демократии, основанной на согласовании, консенсусе, предлагает иной способ конструирования политического, опирающийся на всеобщее рассогласование, диссенсус. Интернет-мемы оказываются органично включены в такое ви́дение политического: они артикулируют непреодолимое разногласие с любым правящим режимом. Тем самым они методично развенчивают парадную и торжественную иконографию представительской власти, разоблачают в ее языке под поверхностной гуманистической риторикой глубоко запрятанные интриганские помыслы и претензии на безраздельное господство. Интернет-мемы, если их описывать в терминологии Мишеля Фуко, делают видимой микрофизику власти, ее репрессивный фундамент, ее склонность к биополитическому администрированию. В отличие от античных мимов, интернет-мемы показывают, что вся театрализованная бутафория современной представительской власти является только обрамлением гипербюрократизированной машины подчинения, за которой уже не скрыто ничего подлинного и настоящего.

4

Циркулирующие в социальных сетях интернет-мемы помогают пользователям осознать, что институты представительской власти и насаждаемый ими визуальный язык предстают сегодня не только убаюкивающей иллюзией. Такие институты с их манипулятивной риторикой еще и блокируют возможность конструктивного политического высказывания снизу. Следовательно, стратегическая задача интернет-мемов сводится к наделению протестным голосом, резким и настойчивым, тех, кто в условиях неолиберального корпоративного капитализма лишен этого голоса и не может быть услышан финансово-менеджерскими элитами. Любой пользователь, оставаясь анонимным и одновременно допущенным к рычагам управления низовой сетевой демократии, способен разработать собственный мем и выразить в нем свое уникальное и неповторимое представление об истине политического.

Таким образом, интернет-мемы позволяют временно ускользнуть от суверенной власти неолиберального рынка и других инструментов глобальной Империи. Приводя в действие законы низовой демократизации и свободной нерыночной кооперации, интернет-мемы соединяют в себе карнавальную разнузданность, фривольность, грубоватость с очень четким анархистским (или анархо-коммунитарным) мышлением. По сути, интернет-мемы образу-

ют такие секторы стихийного и одновременно организованного протеста, которые Хаким Бей назвал «временными автономными зонами». Вспомним знаменитейшее ленинское изречение о важнейшем из искусств. Видимо, в начале 10-х годов важнейшим искусством является искусство протеста в его самых разных объектных формах (в том числе и в ипостаси интернет-мема и политического демотиватора).

Любопытно сопоставить ироничное переиначивание современного политического языка (которым занимаются интернет-мемы) с пародийным расшатыванием языка советского официоза, предпринятым московским концептуализмом и соц-артом несколькими десятилетиями ранее. Концептуализм и соц-арт осуществляли деконструкцию разросшейся сферы официально-бюрократической речи, чаще всего снисходительно или брезгливо взирая на нее с точки зрения обычного маленького человека (умудренного горьким опытом постоянного идеологического противостояния). Иными словами, сфера советского политического языка могла быть сколько угодно абсурдной и нелепой, производящей исключительно комический эффект и наделенной гротескными чертами, но при этом она сохраняла свой иерархический статус-кво, она оставалась чем-то высшим или запредельным.

Интернет-мемы куда более радикальны и нетерпимы в своей трансформации политического языка, его речевых или визуальных компонентов. Для создателей и потребителей интернет-мемов наличный политический язык безнадежно коррумпирован и оттого недееспособен; он уже не подлежит формальному обновлению или частичному ребрендингу. Трудно предсказать, с какой скоростью и в каком направлении, в зависимости от макро- и микроэкономических условий, будет эволюционировать современный политический язык, вынужденный реагировать и на угрозу мировой рецессии, и на внедрение все новых и новых средств мобильной коммуникации (делающих хэштег и ретвитт значимыми элементами политического дискурса). Моя рабочая гипотеза заключается в том, что интернет-мемы (разумеется, не только они, но они в том числе) будут способствовать мощнейшей трансфигурации политического языка и выработке принципиально новых политических знаков, метафор и дискурсивных фигур.

В статье «Топология современного искусства» Борис Гройс (отталкиваясь от идеи Вальтера Беньямина об утрате ауры в условиях технической воспроизводимости) пишет, что произведение современного искусства, будучи изначально репродуцированной копией, инсталлируется в экспозиционном пространстве и благодаря этому обретает ценностный статус подлинника. К похожей тактике инсталлирования прибегают и политические демотиваторы. Знакомая всем картинка, многажды тиражированная и привычная, помещается в черную рамку, снабжается ёрнической пояснительной подписью и в этот момент инсталлирования из пустого трюизма (копии) становится подлинным политическим утверждением (оригиналом).

Политические демотиваторы (их показательными образцами иллюстрирована эта статья) предстают *аутентичными произведениями искусства протеста*. Правда, аутентичность их достигается не за счет возвращения к принципу авторства, а, наоборот, в результате соучастия всех пользователей глобальной сети в процессе разработки такого произведения, разработки на равных правах и с учетом равных технологических возможностей. Сегодня интернет-мемы и политические демотиваторы выражают новые этические установки и эстетические тенденции, формирующие «искусство протеста» и его социально-политические траектории. Интернет-мемы позволяют массам пользователей (объединенных общими протестными импульсами) ратовать за утверждение собственной политической истины на базе низовой демократии и сетевого взаимодействия, а также предаваться низовым (и подчас авангардным) художественным практикам ради всестороннего социального реформирования.

Л Е К С И К О Н

Слова, слова, слова...

Интернет-убожество

Чувство презрения или брезгливой жалости в адрес Интернета, его завоеваний и претензий на идеологию, исходящую от некоторых сетевых пропагандистов. ИУ возникло сразу после появления Интернета как одна из самых первых (и первая негативная) эмоциональных реакций на нововведение — наряду с не менее закономерным интересом и живым первопроходческим энтузиазмом. Несмотря на колоссальные масштабы и влиятельность нынешней Всемирной паутины, остается широко распространен и в наши дни. Для разнообразных в анамнезе и проявлениях модификаций ИУ характерна общая психологическая основа: отрицание «искусственной» (artificial) компьютерной вселенной (самой его дигитальной, то есть эфемерной «материи») как ненастоящего, игрушечного, «виртуального» (в плохом и ложном смысле этого слова) суррогата, придуманного гиками для гиков. И ставшего затем доступной панацеей для городской бедноты, ибо заменил недоступный, но желанный мир настоящих (увесистных и осязаемых) вещей, бесценных подлинников, уникальных раритетов, живых людей, прочных человеческих связей, реальных дел, традиционных ценностей, высокого искусства и, в конце концов, уважения к телу и окружающей нас природе.

Пример ИУ. В области журналистики долгое время такой простейшей и всеобщей (и нередко бессознательной) манифестацией интернет-убожества было общепринятое различение публикации бумажной и публикации сетевой, размещенных под шапкой одного и того же периодического издания. Еще лет пять назад полноценной публикацией считалась, особенно в глазах старшего поколения, только статья, представленная в бумажной версии издания, размещение же ее на официальном сайте влекло за собой объяснения и оправдания и ущербности оной. Пока востребованные профессиональные акулы пера не начали писать специально для электронных СМИ, а те в результате не составили конкуренцию традиционным медиа, онлайн-публикации считались чем-то вроде детской графомании или тренировочной короткометражки режиссера-дебютанта. Несмотря на то что в наши дни такое отношение к «электронке» безнадежно устарело и простительно лишь для помешанных на полиграфии бильд-редакторов глянцевых журналов, чувство ИУ как таковое (а вместе с ним и многочисленные способы выразить его) все еще удерживает заметные позиции в среднестатистическом сознании нашего современника. И в самом деле: за что уважать

Окончание. Начало см. на с. 68.

столь навязчивое и безостановочно пухнущее тесто, стремящееся заменить все и вся? И разве вызывают, говоря по совести, что-то, кроме сострадания, среднестатистические интернет-аддикты, чьих доходов хватит лишь на безлимитный Интернет — с «условными», как бы понарошку, путешествиями, встречами и прочим жизненным опытом в его виртуальном, оцифрованном виде?

Соответствующий мем: «Эти ваши интернеты». «Произносят», морщась и вкладывая в гримасу диапазон эмоций от страдальческого скепсиса до утомленной брезгливости.

Социальный дизайн

Противоположность чувству интернет-убожества. Согласно идее основателя Facebook Марка Цукерберга все отныне становится социальным и компаниям придется прежде всего задумываться о том, как их продукт учитывает социальный аспект, — в противном случае их ждет провал. Все — от медиа до здравоохранения — должно выстраиваться вокруг так называемого «социального графа», то есть сетевой структуры связей и взаимодействий, складывающейся вокруг каждого пользователя. Весь контент становится социальным, то есть пропущенным через отношения с друзьями и знакомыми. Происходит переход от мудрости толп к мудрости друзей, как это формулируют менеджеры Facebook. Сначала социальными стали игры, затем музыка, медиа, книги, кино, электронная торговля. Люди, конечно, и раньше, принимая решение, руководствовались рекомендациями друзей, но Facebook и привязанные к нему приложения сделали этот рекомендательный процесс автоматическим. Spotify и русский Zvooq покажут, какая музыка нравится вашим друзьям, и дадут ее послушать. Сервис Airbnb поможет снять квартиру с учетом рекомендаций друзей и знакомых. Flipboard сделает из ссылок, рекомендованных и лайкнутых вашими друзьями в Facebook и других социальных сетях, вашу персональную газету. Miso показывает, что ваши друзья смотрят по телевизору. Сервисы вроде Groupon или Blippy позволяют социализировать шопинг. Foresquare делает достоянием всех членов социальной сети то, в каком месте и с кем вы находитесь. В идеале социальный граф должен стать чем-то вроде воды и электричества — сервисом, без которого жизнь станет невозможной, когда любое решение будет пропускаться через призму социальности, а вещи, не представленные или не заметные в социальной сети, как будто и не будут существовать. Вот тогда, возможно, Facebook и передадут в общественную собственность, если его не разгонит раньше американская комиссия по антимонопольному законодательству.

Знание в эпоху Интернета

Знание в его классическом виде — собранное в научной литературе, удостоверенное энциклопедиями — по некоторым неподтвержденным, но периодически вспыхивающим заявлениям, можно считать отмененным теперь, когда даже редакторы энциклопедий и других почтенных изданий сверяются по Википедии. Круг замкнулся несколько лет назад, когда первый фактчекер осознал, что свериться по Вики гораздо быстрее и проще, чем идти в библиотеку или даже просто встать из-за стола и найти нужную книгу на полке.

Википедия

Не только специфическая справочная служба, но и впечатляющий пример реализации повсеместно протянутой паутины в жанре тотальной демократической квазиэнциклопедии, создаваемой волонтерами с миру по нитке, — исключительно содержательной, но принципиально безответственной.

YouTube

Не только популярнейший видеосервис в мире, но также своего рода интернет-амбиция демократизировать недоступное по причине высокой производственной стоимости, а значит, заведомо элитарное кинопроизводство.

Обменные «шаринговые» технологии (peer-to-peer, торренты и т.д.)

Не только популярнейший принцип обмена информацией и электронными версиями чего угодно, но также своего рода воплощение самой идеи Интернета в формате свободного бескорыстного обмена между людьми независимо от их места обитания, происхождения и имущественного ценза.

Блогплатформы, социальные сети

Не только определенного типа сайты, предлагающие и обеспечивающие те или иные услуги по общению и саморепрезентации, сколько емкий образ Интернета как среды тотальной и непрерывной коммуникации, на наших глазах втягивающей всех без исключения, в том числе президентов, интернет-брезгователей (см. **Интернет-убожество**) и даже тех звезд шоу-бизнеса, которых привыкли считать неумеющими читать и писать. Сменили форумы и гостевые книги в качестве основных площадок агоры, места откликов, обсуждений и дискуссий (как открытых, так защищенных от непрошеных гостей). Породили хитроумное маркетинговое понятие Веб 2.0, с помощью которого стартаперы не раз удваивали выделяемый бюджет. В наше время — неотъемлемый сегмент интернет-пространства, пункт пребывания многих пользователей, обнаруживших в себе неиссякаемое любопытство к тому, что пишут в эту минуту твои так называемые френды, или френды френдов, или френды френдов френдов, — в общем, чем живут малознакомые или совершенно посторонние люди. (См. также **Облегченный шеринг**).

Облегченный шеринг

Концепция, предложенная Марком Цукербергом, уверенным в том, что интернет-пользователь — идеально транспарентное существо, готовое простодушно транслировать каждый шаг, точнее, клик на весь свой социальный мирок. Пока предполагает моментальное сообщение в Facebook-ленте о том, что пользователь прочел или послушал статью или новость, которые позволяют не задумываться, постить что-то или нет, а делать это чисто автоматически. Беда в том, что Facebook умудрился навязать новую политику пользователям, ничего толком не объяснив. Если вас заинтересовала ссылка на какую-то статью, прочитанную френдом, и вы по ней пошли, Facebook не дает сделать переход, пока вы не установили специальное приложение для «социального чтения». Однако его использование приводит к тому, что в дальнейшем лента ваших друзей захламляется сообщениями о том, какую ерунду (или не ерунду) вы читали на сайтах Guardian, Washington Post или Look at Me. Успех подобных приложений (Guardian, например, утверждает, что после перехода на это приложение трафик на сайте резко вырос) паразитирует на лени пользователя, который ходит только по ссылкам и ленится копировать и переклеивать адрес в командную строку браузера, тем более искать заинтересовавший материал через главную страницу издания, и на его привычке получать всю информацию о том, что почитать из ленты (см. **Социальный дизайн**). Облегченный шеринг демонстрирует, что прайвеси больше не является в сети состоянием по умолчанию, а становится одной из опций, которую нужно сознательно выбирать.

Место для дискуссий

Этот термин, описывающий Рунет как дискуссионное пространство, представляет собой не просто урезанную цитату известного афоризма Бориса

Грызлова, сказанную им в отрицательном смысле о парламенте, но и подчеркивает политическую значимость Интернета в условиях государственной цензуры на уровне бумажных СМИ и федеральных телеканалов.

Социальная Сеть и ее победа над блогосферой

Facebook — передовая социальная сеть, а LiveJournal (ЖЖ) — несколько устаревшая система блогов. Система блогов, в том числе ЖЖ, рассчитана на писателей и читателей, а социальная сеть, в том числе FB, на всех обладателей ПК, коммуникаторов и смартфонов, включая тех, кто не умеет ни читать, ни писать. Система блогов тяготеет к открытости (оборотная сторона которой — свободный доступ к текстам и, следовательно, возможность их читать, не регистрируясь), социальная сеть — к паспортному контролю. Зато прохождения этого контроля достаточно, чтобы вовсю знакомиться с новыми людьми и создавать иллюзию (а то и вовсе аналог) интенсивной социально-культурной жизни.

Публичность/приватность

В далеком 1991 году японцы скверно перевели для английской версии европейской Sega Mega Drive свою игрушку Zero Wing by Toaplan. Среди прочего там имелась фраза на ломаном английском: «All you base are belong to Us» («Все ваши данные есть принадлежать нам»), ставшая знаменитым интернет-мемом (также в виде различных сокращений и аббревиатур). Спустя пятнадцать лет о закате эпохи приватности скажет на грамотном английском Марк Цукерберг (см. **Облегченный шеринг**), и уже совершенно серьезно. Впрочем, нам бы, гражданам России, как говорится, эти проблемы. У нас данные пользователя крупнейшие интернет-компании предоставляют без всякого решения суда и даже без письменного документа — по телефонному звонку.

Авторы-составители Е.Майзель, И.Кушнарева

M E D I A

Трещина в монолите

НУЖНО ЛИ РОССИЙСКОМУ ОБЩЕСТВУ ОБЩЕСТВЕННОЕ ВЕЩАНИЕ?

В «круглом столе» «Медиа, гражданское общество и политическая среда», проведенном в апреле факультетом медиакоммуникации Высшей школы экономики (НИУ ВШЭ), приняли участие известные телевизионные эксперты Александр Архангельский (НИУ ВШЭ), Даниил Дондурей («Искусство кино»), Анатолий Голубовский («Система масс-медиа»), Анатолий Лысенко (НИУ ВШЭ), Андрей Быстрицкий (НИУ ВШЭ), Василий Гатов («РИА Новости»), Сэмюэл Грин (РЭШ), Борис Калягин (НИУ ВШЭ), Григорий Асмолов (Гарвардский университет).

Александр Архангельский. В российской медийной системе обнаружился довольно забавный парадокс: новую политизированную среду формировали издания, которые по определению вроде бы с политикой связаны быть не должны. Это глянец, журналы, адресованные «кофейной» аудитории. Здесь мы найдем самые жесткие политизированные споры, обращенные не к традиционной политической тусовке, не к старшему поколению, а к тем молодым людям, которые раньше эту сферу игнорировали. Но именно они вдруг вышли на площади в декабре, а потом в феврале и в марте. Я имею в виду такие издания, как, например, Esquire или журнал «Большой город», адресованный тем, кто пришел посидеть в кафе.

Формированием этого социального запроса не занималась та медийная сила, которая обычно подобные запросы формирует, — телевидение. В результате возник целый ряд парадоксов. Заговорили о том, что в России есть две партии — партия Интернета и партия телевидения. Первая не ходила ни на какие выборы, но при этом жестко обсуждала в сетях все волнующие ее вопросы и неожиданно пошла на эти выборы. Вторая — телевидение, предназначенное не вовлеченному в перемены абсолютному большинству и обвиняемое либеральной средой в том, что уводило людей от насущных проблем, среди прочего — к искушениям «гнойного гламура», как это когда-то сформулировал Даниил Дондурей. На стыке двух этих процессов в какой-то момент полгода назад возникла мысль о том, что стране сегодня нужно другое телевидение. Пускай оно будет политизированное, но непременно обращенное ко всему обществу в целом. При этом идея, которая больше всего дебатируется, — поможет ли нам общественное телевидение в освоении всех этих процессов. Каким оно должно быть и может ли быть вообще? Не устарела ли эта идея по меньшей мере на двадцать пять лет? Насколько те матрицы, в которых мы мыслим, воспроизводят конструкции XIX века? Так, формула, что в сегодняшней России есть две партии — Интернета и телевидения, — подозрительно напоминает мне герценовскую идею о том, что в мире его времени есть только две партии —

салона и телеграфа. Прошло двести лет с рождения Герцена, а это разведение продолжает работать. Не говорит ли это о том, что, может быть, формула не верна или наши ожидания завышены?

Даниил Дондурей. Телевидение, как все знают, — универсальный институт управления страной, создания ее мировоззренческих и культурных платформ, содержательных оснований для взаимодействия и взаимопроникновения протофеодальной и современной версий России. Телевидение больше других формирует картины мира миллионов граждан, мораль, общественную психологию, сохраняет национальную ментальность и теневую идеологию. Это настолько значимая сфера деятельности, что сопоставима только с национальной экономикой и безопасностью. Но, в отличие от них, она не получает адекватной экспертизы и анализа. У нас практически нет больших фундаментальных исследований, например серьезного контент-анализа программы «Время». Российское телевидение находится вне сферы общественной рефлексии. Она передана исключительно журналистам, которые рассматривают передачи с позиции «нравится — не нравится». Все исследования переведены в закрытую среду академической науки, видимо, для того чтобы оставался большой зазор между авансценой общественного внимания и сугубо специализированными штудиями. Наивно говорить, что в России есть государственное и частное телевидение. На самом деле и то, и другое — тотально коммерческое. По всем аспектам.

Казалось бы, по функциям это средство коммуникации, производство неких смыслов, но по своей философии, навыкам и рефлексам это коммерческие структуры, где рейтинг и доля — основные критерии форматирования контента. Да и само форматирование, превращение сырого продукта в вареный, идет под тотальным надзором. С 1994 года у нас практически нет другого телевидения.

Когда президент заявил, что собирается провести политическую реформу, ему было предложено на одном из примерно двадцати имеющихся федеральных каналов и сетей — на отдельно взятой территории, в своего рода гетто — провести попытку освобождения и от того, и от другого: и от рейтинга как главного финансового инструмента, а значит, и от самой психологии форматирования контента в России. Провести эксперимент — на одной маленькой делянке показать, что возможно и иное: государство и деньги не вмешиваются в процессы содержательной работы. Сделать это очень трудно, потому что в России семнадцать лет существует другое телевидение. Для революции необходимы совсем иные ценности, иные навыки, взгляды. Нужно найти внутренне свободных профессионалов. Нужно еще приучить власть к тому, что партии и правительству не обязательно пугаться того, что там будет представлено. Потому что с точки зрения новой технологии пиара можно говорить о чем угодно. Фундаментальные воззрения большинства ведь не изменила ни частная собственность, ни свобода перемещения людей, идей, капиталов, ни свобода говорить все, что хочешь. Общественное телевидение — попытка найти именно такое разрешенное гетто. Вдруг у кого-то во власти возникнет ощущение, что для нынешней российской жизни это не страшно. Ну, вот «Эхо Москвы» или New Times — не страшно же.

Все мы безмерно политизированы. Но работа с культурными платформами нации идет, конечно же, не только через политику, информации, актуальную социальную проблематику. Она идет также через мощнейшую мировоззренческую цензуру, связанную с пониманием прошлого, частной собственности, общенациональной и личной истории, с пониманием интересов модернизации личности и государства.

В связи с проектом общественного вещания меня поразили несколько обстоятельств. За три месяца никто не обсуждал ни вообще, ни, например, со мной — а я докладывал президенту нашу концепцию, — проблему какого-то другого, иного контента. Ни одна газета, ни один сайт, ни один политик, ни профессиональное сообщество, ни Дума, ни Общественная палата — никто.

Чем будет отличаться это телевидение от уже имеющегося? У нас все уже есть, чего вы еще хотите? Об этом никто не говорил. Обсуждали деньги, управление, структуру подчинения. Кто будет назначать начальников, не будут ли — о ужас! — потрачены на него бюджетные средства, которых народу почему-то становится так жалко. Вот четырех триллионов откатов и других краж не жалко, а направленных на общественные нужды — очень.

Против возникновения общественного вещания активно работала и та идея, что теперь Интернет все решит. Там есть много опережающих технологий для волеизъявления разных групп. Или: «Общественное телевидение у нас уже давно есть на действующих каналах, поскольку все могут говорить о чем угодно, — посмотрите «В контексте» Максима Шевченко, там самые острые дискуссии, любой имеет возможность кричать о чем угодно; посмотрите дискуссионные программы на канале «Россия» — там представлены яркие полярные эмоции».

Мне кажется, утверждающие, что Интернет все решит, — члены все той же партии несвободы. Речь ведь в этом случае идет только о политике, а это малая, хотя и влиятельная часть. Представления о жизни формируются в других форматах. В первую очередь, вы знаете, мы здесь — чемпионы мира по телесериалам. Больше 3.40 часа из пяти часов прайм-тайма, тут мы иногда уступаем только Китаю. Различного рода ток-шоу, фильмы, бесконечные криминальные программы. Вы замечали, что ставится в прайм-тайм, а что — после часа ночи, когда рейтинг не имеет значения? Какие передачи идут в будни, а какие — в выходные дни? Это всё — интереснейшие и очень важные проблемы, поскольку они формируют те самые культурные платформы, которые программируют всю нашу жизнь.

Итак, почему не Интернет? Потому что людей помещают в определенную «повестку дня». Кто ее контролирует, следит, как она раскручивается, направляется, тот и управляет движением граждан по содержательным дорогам. Поэтому телевидение — это поток очень дорогих произведений коллективного творчества, невероятно эффективных, таких, какие Интернет пока произвести не в состоянии. И это, конечно же, не только сфера общения или информации, но и, в отличие от Интернета, еще и гигантское производство придуманной авторами второй реальности. Зрители тратят на контакты с ней в 25—50 раз больше времени, чем на пребывание в Интернете.

Еще одно преимущество телевидения перед Интернетом — психологический механизм идентификации, переносящий человека в пространство невербальных смыслов. Конечно, в Интернете возникает много других особенностей коммуникации — сегментирование, многовекторность, графомания, отсутствие планируемой аудитории. Часто, когда говорят: «Весь Интернет сходит с ума», — оказывается, что всего 270 человек посмотрели конкретный текст. Телевидение в нашей стране в течение недели включают до 125 миллионов зрителей, 90 миллионов — в сутки. Так что я наблюдал многоаспектную атаку на общественное телевидение, у которого и так-то нет шансов стать по-настоящему иным. В том виде, в каком оно должно было бы быть, его не будет. Это слишком серьезно. Режиссер Станислав Говорухин, а он по поручению лидера нации много встречался с избирателями, говорил в Думе: «Куда бы я ни приехал, все меня просили: ну уймите вы эту гадость — то, что творится на телеканалах». И после этого он, завершая дискуссию об общественном телевидении в Думе, признается, что категорически против нового ТВ. Единственный, по его убеждению, вариант — прийти к президенту Путину и сказать, чтобы он хлопнул кулаком по столу.

Анатолий Голубовский. Он еще сказал, что ни от одного из простых российских людей, с кем он разговаривал в процессе путешествий по стране, не услышал мольбы об общественном телевидении. Сам же считает идею общественного телевидения не только бессмысленной, но и вредной.

Д.Дондурей. Ну, конечно, общество не требует. Потому что это табуированная сфера. Ничего отрицательного за последние четыре года о том, что так бес-

покоит избирателей Говорухина, оба президента не сказали. Дмитрий Медведев несколько раз заявлял, что гордится отечественным телевидением.

Анатолий Лысенко. Я честно скажу: с первого дня я не верил в идею создания общественного телевидения. Хотя считаю, что это нужная вещь. Я вижу этот проект не столько как общественное ТВ, сколько как, скорее, создание просветительского канала, который взял бы на себя функцию гражданского воспитания общества. Мы двадцать лет кормили зрителя своего рода «педигрипалом». А когда вы занимаетесь собачьим делом, вы знаете, что если щенка всю жизнь этим кормить, а потом дать кусочек мяса, то он перепугается до полусмерти. Тут то же самое: мы отучили зрителя от умения и, главное, желания думать. Потому что все псевдоток-шоу, которые идут у нас на экране, не что иное, как имитация мысли. Если посчитать количество их участников — оно мизерное. Эти люди переходят с канала на канал, а иногда появляются там одновременно, как актеры в сериалах: могут быть и «бандитами», и «начальниками милиции». Это все не дискуссии, а контрпродуктивная вещь, приучающая людей не слушать друг друга. Все сводится к тому, кто кого переорет.

Вопрос: нужно ли государству общественное ТВ? Скажу одну странную вещь. Мне показалось, что вброс этой идеи был в какой-то мере желателен для руководства страны — как пароспускной клапан. Но, к сожалению, все тексты подготовленных на эту тему проектов звучали как «мы требуем оппозиционного телевидения». Я не теоретик, а чистый практик. Очень многие требовали именно такого телевидения. Но ни одна власть на свете не будет создавать оппозиционное себе телевидение. Это противоречит ее внутренним задачам и целям. И мне кажется, что такая позиция была большой ошибкой. С самого начала надо было говорить о просветительском ТВ.

Думаю, ставить задачу надо в соответствии с реальными возможностями. Если бы мы с самого начала, создавая российское ТВ, закричали, что это будет вещание, оппозиционное советскому строю, партии, ничего бы не получилось. Мы входили или, если хотите, вползали в это пространство и лишь после этого стали менять свою позицию и поведение. То же самое происходило и с программой «Взгляд», которая была милой молодежной музыкально-развлекательной информационной программой. Без названия. А по мере развития она стала оппозиционной, сыграла свою роль. Но если бы «Взгляд» сразу вышел с топором против системы, я думаю, что ни этой программы, ни канала «Россия» не было бы. Власть у нас дикая, и интеллигенция соответствующая. Мы же все, в общем, воспитаны в одной песочнице. Кто-то больше натерпелся, кому-то больше надоело, кому-то меньше. Но нельзя преувеличивать. Встанет простой технологический вопрос: а что мы будем показывать? С учетом того, что все уже кому-то принадлежит, а то, что не принадлежит, не очень качественное. Сегодня, если выкинуть сериалы из программ, произойдет то же, что с человеком, у которого вынули скелет. На экране будут дискуссии хороших, умных одних и тех же людей, которые сбегутся на этот канал и начнут нечеловеческую борьбу за время эфира. Я же помню, когда мы объявили создание Российского канала и собрали представителей всех фракций в Госдуме, там оказалось огромное количество сумасшедших. Первое, о чем они стали говорить: как будем делить время? Система распила действует ведь не только по отношению к деньгам. И вот я представил: завтра сяду делать сетку. Несколько ток-шоу, хороших документальных фильмов. Могу сказать как руководитель секции документалистов Академии Российского телевидения: сегодня на ТЭФИ за год выдвинуто 39 фильмов, из них качественных — 20. А их надо показывать три раза в день. А дальше что?

Власть будет недовольна тем, что все равно будут попытки прорваться в эфир с криками «долой!», население — тем, что ему не показывают то, что хотелось бы смотреть после работы, а заставляют думать. Вы же помните, у нас даже цены на мясо поднимали по просьбам трудящихся Горьковского автозавода. В этом случае не просто пшиком кончится идея, она будет дискреди-

тирована на очень долгий период. И это самое опасное, что может быть. Поэтому сейчас я даже не знаю, как найти выход из сложившегося положения.

Думаю, что общественное телевидение все-таки будет. Его «назначат», но вот что дальше будет с этой гигантской отраслью? Она уже, слава богу, миллиардная, но абсолютно беспризорная. И наша обязанность этот потенциально благородный канал использовать во благо.

А.Голубовский. Мы касаемся тех вопросов, которые активно обсуждают в прессе, а именно: система управления, финансирование, структура. Об этом и заботятся все, а не о контенте, вне всякого сомнения. Представление о том, что общественное телевидение — это сюжеты типа про ЖКХ и необходимость пенсионной реформы, достаточно скучное и не пользующееся популярностью. Мы много раз сталкивались с этим, например, на обсуждении в Госдуме или в Общественной палате. В Госдуме один из членов Комитета по культуре (это был первый случай, когда кто-то заговорил про контент) вышел на трибуну и сказал: «Как же так? Ничего не получится, если это общественное телевидение возникнет и появится свобода слова в отдельной резервации».

Все восхищенно зааплодировали, а у меня, честно говоря, волосы встали дыбом. Представитель одного из основных органов государственной власти заявил, что у нас свободы слова нет. Телевизионные менеджеры до этого всячески настаивали на том, что свобода слова, конечно же, есть. Особенно эта самая свобода активизировалась в последние месяцы, власть поняла, что необходимо вести какой-то диалог с обществом, и, собственно, на телевизионных площадках он как раз и происходит. На этом обсуждение контента было закончено, хотя именно эта составляющая является наиважнейшей. Более того, суть и специфика содержания канала как раз и связаны с системой управления общественным телевидением, а также со способами его финансирования.

Когда уходит эта значительно более опасная, чем политическая, цензура — экономическая, диктатура рейтинга, доходов телеканалов, — это тянет за собой очень существенные контентные изменения, иное отношение к философии наполнения телеканала. И вот тут я хотел поспорить с Анатолием Григорьевичем Лысенко. Когда мы обсуждали содержание общественного телевидения как некую идею, может быть, утопию, мы говорили о том, что это должен быть канал универсального программирования. Там тоже должны быть качественные сериалы и многое другое. Предполагался канал иного универсального программирования, в котором присутствуют и новости, и сериальные линейки, и совершенно другой развлекательный контент. По-моему, когда Даниил Борисович сказал самым большим начальникам про возможность развлекательного контента, они ужасно всполошились: как же так, на общественном ТВ — развлекательный контент? Такое ощущение, что на BBC ничего подобного не существует. Он там есть в огромных количествах, более того, их продукция идет на других коммерческих каналах, потому что она чрезвычайно удачная.

Кто сказал, что общественное телевидение должно быть непременно массовым? Я, например, придерживаюсь прямо противоположной точки зрения. Общественное вещание — каналы для самых продвинутых, активных, для не смотрящих сегодня ТВ людей. Это ни в коем случае не социально-демографические группы, на которые по старинке делят аудиторию медиаметристы, а субкультурные группы. Убежден, что аудитория канала «Дождь» не является молодежной. Когда Эрнст ставит в линейку «Городские пижоны» знаменитый сериал «Безумцы», он делает общественное телевидение, потому что это развивающий тип контента — тот, который принуждает людей к рефлексии. Низкий ее уровень — одно из самых разрушительных для общества явлений. Когда Лапин разрешал Анатолию Эфросу ставить телевизионные спектакли на советском ТВ, он, безусловно, делал общественное телевидение на государственном канале. Это был развивающий контент. У общественного ТВ может быть маленькая, но чрезвычайно качественная аудитория. Такие форматы уже появились в российских медиа и имели некоторый коммерческий успех. Так, у радиостанции «Бизнес FM» при ее небольшой, но очень качественной аудитории эфир буквально забит рекламой совершенно неадекватных объемов. Должен сказать, что умный контент в России, не важно, где он присутствует — в печатных или электронных медиа, — совершенно недостаточно капитализирован, коммерциализирован. Журнал Esquire, напичканный умным, продвинутым, оппозиционным, каким угодно контентом — самая коммерчески успешная франшиза Esquire во всех странах мира.

Я думаю, Анатолий Григорьевич имел в виду просветительское ТВ в том смысле, что оно каким-то образом работает на гражданское просвещение. Относить этот канал к категории исключительно просветительских я бы не стал. Не относил бы я его ни к какой специальной категории. Но для нас это канал развивающий, насыщенный, работающий на проблематизацию и на рефлексию. Глубоко мною уважаемый телеканал «Культура», с которым я тоже сотрудничаю, все-таки больше настроен на сохранение, действует, как музей. На

сохранение и презентацию значимого, но уже существующего. Он очень мало работает с актуальной культурой.

Андрей Быстрицкий. Из всего того, что сказал Даниил Дондурей, я согласен только с одним: мы плохо понимаем, что происходит, и мало знаем об обществе. Дондурей выстроил стройную теорию. Пункт номер один: телевидение — страшная сила, жуткая и разрушительная. Пункт два: журналисты творят, что хотят. Уже нет семьи, школы, образования, самого общества — есть только телевидение. Это одна из радикалистских и крайне маргинальных точек зрения, популярная среди леваков и, как ни странно, фашистов. Серьезно говорю. Дело в том, что Даниил Борисович абсолютно точно повторяет то, что писал Умберто Эко в своем эссе о фашизме — о том, что попытка либеральной интеллигенции, очень узкого круга людей, навязать всем свою точку зрения и есть сущностный внутренний фашизм. Эти гады на телевидении делают все, что хотят, бабло зарабатывают, мерзавцы, про маньяков рассказывают, подлецы.

Я категорически не согласен с двумя вещами. Мы абсолютно неверно преувеличиваем силу воздействия телевидения на общество. Никаких доказательств того, что насилие, показанное на экране, приводит к росту насилия в жизни. Более того, мы прекрасно знаем, что Навуходоносор и Гитлер действовали без всякого телевидения, но им хватало подлецов и негодяев, которые пытали, сжигали и делали все, что делали, обходясь без воздействия этой страшной силы. Есть ряд теорий, возможно, вам не близких, согласно которым телевидение, как ни странно, антитоталитарно, потому что показывает картинку. Это спорная точка зрения, но она существует.

Напомню, что первое общественное телевидение появилось в Англии. В чем была его задача и, соответственно, всех наблюдательных советов? В одном: защищать журналистов. Там никакие общественные советы сетки не рисуют, не навязывают свою волю журналистам, которые соблюдают известные правила игры и делают то, что считают нужным. Главная задача — информировать. Общество имеет право знать о самом себе, о том, что происходит. Это природное, естественное начало любого телевидения. И я не соглашусь с идеей, что это ТВ для немногих. Современные Public Service Broadcasters, конечно, создают разные каналы. Но исходная идея в том, что если люди платят деньги, то они имеют право на то, чтобы их потребности были удовлетворены. Умеренные, разумные развлечения, ну и, наверное, просвещение. И каналы на это идут.

Когда говорят о контенте, ничего сверхъестественного здесь нет. Я знаю одно общественное телевидение, от которого волосы сразу выпадают, это Public Service Broadcasting в Америке. Тоска — для нескольких господ в университетах. Когда говорится обо всех этих наблюдательных советах, упускается еще одна вещь. Conseil de Surveillance, высший наблюдательный совет во Франции, выдает лицензии и следит за их соблюдением, а также за тем, чтобы никто не мог вмешиваться в программирование. И за тем, чтобы во время выборов все были представлены в равной мере.

Я все это говорю не к тому, что я против общественного телевидения, просто не надо недооценивать Интернет. Некоторые ролики смотрят сотни миллионов пользователей. Это сопоставимо с аудиторией любого телеканала, самого просвещенного. Мне кажется, задача общественности — защищать журналистику и свободу, а не пытаться ею управлять. Когда вы говорите, что нельзя показывать вечером маньяков... Давайте братьев Гримм запретим, Библию тоже надо убрать — там Лот с дочерьми что-то делал, нехорошая история. Вы почему-то полагаете, что это разлагает, разрушает мораль. Но ведь есть и другой взгляд: что это форма катарсиса. Переживая эти сюжеты, люди как раз потом ничего дурного не делают. Все же наезжали на дурацкий мультфильм «Бивис и Баттхед». Но разве он вредный? Это педагогический мультфильм, воспитательный.

Василий Гатов. Для меня основная проблема заключается в том, что вся система создания телевизионного контента заточена под его коммерческое ис-

пользование. Тогда как в любой стране, где общественное телевидение достаточно давно существует как институт, есть как бы полторы индустрии — коммерческого ТВ и того, которое люди начинают смотреть еще детьми, — BBC, ZDF, ARD или France 2. У тех, кто там работает, с самого начала в голове стоят ценности профессии, свободы слова, общественного информирования, а уже потом — зарабатывания денег. Я не критикую идею создания общественного ТВ. Пусть расцветают все цветы. Пусть будет еще одно место, где смогут найти работу телевизионщики, которые по тем или иным причинам не могут работать на пропагандистских каналах или на тех, которые чудовищно коммерциализированы. В данном случае я занимаю человеколюбивую позицию. Но буквально на днях мы столкнулись с прекрасным проявлением того, как это будет выглядеть. Руководитель одного государственного телевизионного холдинга, которому не понравилась критическая заметка о сериале «Белая гвардия», позвонил руководителю другого такого же холдинга и потребовал закрыть газету, где была напечатана эта заметка. Потому что нельзя за государственные деньги ругать казенное телепроизводство.

А.Лысенко. Сериал действительно плохой.

В.Гатов. Вот так у нас теперь выглядят творческий процесс, свобода творчества и т.п. Когда тому теленачальнику было сказано, что это, в общем-то, както неудобно, он сказал: ну, мол, увольте хотя бы журналиста. Да, такая сатисфакция потребовалась Олегу Борисовичу Добродееву. Это к вопросу о сериалах. «Белая гвардия» иллюстрирует, Даниил Борисович, ваш посыл про то, что можно в сериале такое рассказать, что никакие воскресные новости с Петром Толстым такого месседжа не придумают. Берется любимейшее произведение нации и переписывается. Причем авторы не просто ножницами работают, а лезут прямо в текст, сознательно искажая смысл романа Булгакова.

Теперь по поводу Интернета. Думаю, что Интернет не является решением, потому что это другая среда. Она лишена имманентности. Интернет — это pull-контент, который практически всегда требует запроса. Даже при том что эта среда обладает своими преимуществами с точки зрения медиа-коммуникаций, она имеет и очевидный недостаток: если ты не задал вопрос, если ты, грубо говоря, не знаешь, что тебе нужно, то не получишь эффективного контакта. Буквально несколько дней назад Яндекс опубликовал очередное исследование по проникновению Интернета. Зафиксировано приближение России к критической доле проникновения сверхвысокоскоростного Интернета — выше 2 мегабит в секунду — на конечные устройства, что обеспечивает нормальный просмотр видео в качестве либо квази-HD, либо, по крайней мере, HD. Вы никогда не отличите картинку, проходящую через 2 мегабита, от традиционной телевизионной. За счет этого мы имели в прошлом году астрономическую цифру — 14 миллиардов просмотров роликов на YouTube, что равносильно тому, что каждый взрослый гражданин России посмотрел 114 роликов при средней продолжительности ролика около 2,5 минут. Это сравнимо с тем, сколько он потратил времени на телеканалы типа ТНТ, СТС, Рен вместе взятые.

Д.Дондурей. Но количество людей меньше.

В.Гатов. Количество людей меньше, но оно стремительно увеличивается, учитывая, что в 2006 году YouTube просто еще не было, а телеканалы СТС, Рен и ТНТ уже существовали.

А.Архангельский. В 2002 году не было Skype.

В.Гатов. Да, а в 1998-м не было Google. Но у нас уже были СТС и Рен ТВ. Дальше. Я готов полностью согласиться с теми, кто считает, что единственная задача, которая может быть поставлена перед общественным вещанием, — это гражданское просвещение. Это то же самое, о чем Жан-Жак Руссо писал, страшно сказать, двести пятьдесят лет назад. Общество должно задуматься о том договоре, который оно само с собой заключает по вопросам правил, нра-

вов и обычаев. Бывают ситуации, когда оно заключает регрессные договоры, соглашается идти назад. Мы, к сожалению, вынуждены признать, что у нас такое тоже было.

Если получится сделать из общественного телевидения хоть какую-то новую площадку, которая сможет ввести темы гражданского просвещения в повестку дня, уже будет хорошо. Если мы создаем канал «Культура-2», то — с грустью говорю — надо просто повернуться к нему спиной. И тогда никакого другого варианта, кроме радио, где еще есть какая-то возможность работать, по крайней мере, в новостях, и Интернета, для реальной, разумной и творческой среды не остается. Придется снимать кино и сериалы — для Интернета.

Сэмюэл Грин. Мне кажется, партии Интернета и партии телевидения не существует. Если они когда-то и были, теперь их уже нет, именно потому, что как автономные явления Интернет и телевидение больше не существуют. Медийная среда единая. Смыслы создаются в смежном пространстве. Значение того, что сказано на телевидении, формируется в Интернете. «Бандерлоги» — прекрасный тому пример. Это не значит, что каждое слово, сказанное на телевидении, рефлексируется в Интернете, но многое происходит. С другой стороны, как было уже верно сказано, большинство того, что передает Интернет, по-прежнему создано в традиционных СМИ. Даже я, работая в Центре изучения Интернета и общества, должен, казалось бы, находиться в этой среде, но больше всего передаю у себя в Facebook статьи из New York Times. Потому что там создается качественный материал, который мне намного легче передавать, чем создавать.

Интернет-СМИ в России давно политизированы. Это не новость. Но не Интернет привел к тому, что случилось в декабре. Скорее всего, как раз политизация таких медиа, как «Афиша», Rolling Stone и Esquire, действительно, что-то новое. Но это не сугубо российское обстоятельство — нет публичной политики там, где ею занимаются только политизированные люди. Это ненормальное общество. Политика является публичной, когда время от времени любой человек, который обычно не думает и не говорит о политике, готов заговорить о ней. Словосочетание «кофейная аудитория» — очень удачное. Хабермас написал об этом явлении пятьдесят—шестьдесят лет назад, и ничего с тех пор коренным образом не изменилось. Политика и сейчас делается меньшинством — в кофейнях.

Об Интернете. Twitter двигается быстрее сейсмической волны. Я сидел в Северной Каролине, почувствовал небольшую сейсмическую волну, написал об этом по Skype своему брату, который через несколько минут, после того как прочитал мое сообщение, почувствовал в Бостоне такую же волну. Если медиа, по Мак-Люэну, — это продолжение человека, то мы уже продолжаемся таким образом, каким никогда раньше не могли. Скорость и разветвленность передачи информации, которые позволяет Интернет, никогда не были никому доступны. Не говоря уже о том, что сейчас это доступно практически любому человеку в относительно развитой стране, какой, безусловно, является и Россия.

Социальные сети передают эмоции еще лучше, чем суть, а это важно, потому что эмоции передают смысл информации. Мы рефлексируем по поводу того, что нас задевает. То, что нас не задевает, мы либо не замечаем вообще, либо забываем, если даже в каком-то рабочем письме это написали, но дома с супругой на кухне это не обсуждаем, тем более — мы не передаем это по Twitter, Facebook или «ВКонтакте».

При этом Интернет, по крайней мере, не разрушает иерархии. Там так же есть фильтры, gate-keepers, opinion leaders и все то, что присутствует в традиционных СМИ. И только отчасти, потому что там присутствуют традиционные СМИ, эти формы воссоздаются в Интернете. По большому счету, потому что распространителей и передатчиков информации в Интернете примерно в десятки, если не в сотни раз больше, чем производителей. Большинство сообщений, которые передаются в соцсетях и даже в блогах, — это передача

того, что было создано кем-то другим, а не тем, кто распространяет. Таких лавинообразных информационных каскадов, которые привели бы от одного сообщения в Twitter к сотням, тысячам людей, крайне мало. Они довольно слабо статистически соотносятся с такими вещами, как протесты и другие общественные реалии на улицах.

С другой стороны, правда и то, что Интернет временно парализует тех, кто не понял, кто еще не освоил эту среду. И среди них, по крайней мере, последние несколько месяцев, находится российская власть, которая потеряла контроль над значением собственных слов. Опять-таки «бандерлоги» тому прекрасный пример. Власть в течение нескольких месяцев не могла сказать ничего, что не было бы повернуто против нее. Но Интернет здесь случаен, как мне кажется, потому что не Сеть передала людям желание заняться политикой. Это сделала власть. Она не поняла и то, почему это стало здесь и сейчас важно. Интернет был удобной и невероятно мощной средой для организации, передачи информации. Но создавала эти настроения не сама эта среда.

Паралич властей все же временный. Он появляется везде в мире и в истории, где власть столкнулась с новыми видами передачи информации, будь то печатный станок, самиздат или теперь Интернет. Но она учится с этим справляться. В сентябре этого года у нас появится система фильтрации Интернета на уровне магистрального провайдера для защиты детей от вредной информации. Это касается в основном материалов сексуального, насильственного характера и антисоциального поведения. Совершенно понятно, что создавать подобную систему, которая может влиять на распространение информации по Интернету, не очень эффективно. Может быть, только в Китае это возможно, а вот в России по техническим причинам иллюзорно. Вопрос в том, по какому пути пойдет российская власть.

А.Лысенко. Путь развития общественного телевидения, на мой взгляд, — путь сращивания, соединения, взаимопроникновения Интернета и телевидения. Потому что если мы сегодня пытаемся выстроить интернет-территорию или площадку свободы, а телевидение — площадка несвободы, то ничего не получится. Каждый год на протяжении шести лет мы проводим в нашей Академии международную конференцию «Терроризм и электронные СМИ», куда съезжается очень много журналистов и много военных из двадцати семи — тридцати стран, в основном это заместители руководителей спецслужб. Должен вам сказать, что все они сегодня заняты одним — организацией контроля и ужесточением контроля над Интернетом. По их мнению, Интернет уже является не столько средством массовой информации, сколько — массовой организации. И, естественно, на то, чтобы создать там территорию абсолютной свободы, никто из представителей власти не пойдет. Эти работы идут у нас, в Штатах, в Англии, в Германии. Очень активно и, как я понимаю по уровню этих людей, достаточно подготовленно. Поэтому нам не надо рассчитывать на то, что там будет свобода, а здесь нет. Обратите внимание на странную вещь: если в Интернете есть обсуждение телевидения, то на телевидении за редчайшим исключением нет обсуждения Интернета. Есть пара программ культурологического плана.

Борис Калягин. Иногда складывается впечатление, что мы являемся первопроходцами в области общественного телевидения. Как будто не существует BBC, France 2, RAI, NHK. Конечно, речь идет не о просветительском канале, не о «Культуре-2», но об универсальном, общесемейном канале, в котором просветительская функция не была бы задвинута на третий план. BBC было создано как общественное телевидение, причем не сразу, только в 1927 году Хартия вступила в силу, но благодаря ей вмешательство правительства в каждодневную работу радио и телевидения было ограничено. Как и вмешательство бизнеса — с помощью того, что BBC не размещает рекламу.

Государственное телевидение царит в странах либо с авторитарным режимом (Китай, Вьетнам, некоторые азиатские, африканские страны), либо со слабой экономикой, где недостаточно средств и технологических знаний. По-

этому правительства боятся, что, может, иностранные вмешательства слишком большие, берут контроль в собственные руки. У нас странная история. Фактически все каналы ведут себя как чисто коммерческие. Причем там идет такая конкуренция, какая не снилась и американскому коммерческому телевидению. Когда Первый ставит «Танцы на льду», «Россия-1» тут же предъявляет «Танцы на паркете»; когда на одном канале «Две звезды», на другом — «Одна звезда» и т.д. Все дело в том, что основополагающий принцип коммерческих медиа — все-таки высокий рейтинг, обеспечивающий рекламу и высокие доходы. Определяющим принципом общественного телевидения должно быть исключительно качество программы.

Если мы не ориентируемся на рейтинг, то это значит, что мы ориентируемся на то, что нам не нужна аудитория.

Для продвинутой аудитории общественное телевидение создавать не надо. Государству переживать и вкладывать деньги в канал для продвинутой аудитории необходимости нет.

И последнее, что хочется сказать: нет партии телевидения и партии Интернета, это, как Сэм Грин справедливо сказал, единая партия. Те сериалы, которые нам нравятся, которые мы считаем полезными, продвинутая молодежь, участники, кстати, митингов и пользователи Интернета, в этом Интернете и смотрят. Им для этого никакой канал не требуется.

Мы создаем за четыре миллиарда общественное телевидение — но за эти деньги можно сделать очень скромное телевидение со скромной картинкой и очень, извините, недорогими людьми. Сколько у нас стоит хороший оператор, сколько — хороший звукооператор? Он, конечно, может работать и бесплатно, если его выгонят со всех других каналов...

А.Архангельский. Единственная поправка: исключение из общего правила существует. Во Франции и Германии есть канал ARTE. Замечу, что не случайно Франция и Германия — две страны в Евросоюзе, у которых есть экономика. У остальных — ее подобие. Есть какая-то связь между изъятием и наличием ценностной среды, способной производить экономику.

Григорий Асмолов. Я обратил бы внимание на очень точное замечание, которое сделал Василий Гатов: общественное телевидение — это система ценностей. И я думаю, что сравнительный анализ того, какая система ценностей стоит за производством контента в Интернете и на телевидении, даст очень серьезные ответы на многие вопросы. В Интернете мы наблюдаем достаточно большое разнообразие ценностных систем, в то время как на телевидении, во всяком случае, как я понимаю, в России, эта система ценностей достаточно едина.

Сэмюэл Грин интересно говорил о том, что сложно разделять Интернет и телевидение. Через три-пять лет их невозможно будет разделять не только в смысле взаимосвязи, но и с технологической точки зрения. Платформы, которые сегодня разрабатываются, приведут к тому, что мы не сможем из-за их конвергенции разъединять телевидение и Интернет. В связи с этим возникнут новые политические модели. Надо думать о ситуации, когда телевидение и Интернет станут единой платформой.

А.Архангельский. Мне кажется, в сегодняшней ситуации есть один, несомненно, положительный момент: возникла еще одна трещина в монолите. И чем их будет больше, тем лучше, потому что монолитной жизни больше не должно быть. А все остальное — большие дискуссионные вопросы, потому что хотели как лучше, а получилось как всегда. Почему, в частности, нельзя поставить задачу преобразования канала «Культура» во что-то более живое и хорошо финансируемое? Но мы понимаем, что в итоге наверняка получится, что у канала «Культура» будет сокращаться бюджет, да и канал общественного телевидения не будет им насыщаться. И вместо одного полуживого канала окажутся два полудохлых. Но тем не менее благородная задача поставлена.

ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО

Домашнее видео

Моему брату Ване Голубенко посвящается

1

В окне второго этажа отражается рыжая кошка.

Я повернул голову и посмотрел во двор.

Там никого.

Я снова посмотрел на окно — и там уже никого.

Тень от флигеля делит двор пополам.

Солнце поднимается выше, и кошачий хвост оказывается на горячем асфальте.

Десять минут — уже и голова показалась из тени.

Поерзав, не просыпаясь, кошка опять отползает в прохладу.

Стемнело. «Рыжик! Рыжик! Рыжуля!»

Хозяйка шаркает ногами, вертит головой и всматривается во тьму.

Никого. Вслед за ней плетется разбухшая от котят трехцветная кошка.

(Может, жена Рыжего, может мать, а может, и то и другое.)

Рыжуля не отзывается. Наверное, обиделся на что-то и хочет проучить обеих?

Света первый раз вывела Славика на крышу.

Он нюхает сухие прошлогодние листья. Играет с каким-то мусором.

Она не делает ему замечаний, а как-то ненавязчиво, краем глаза, контролирует все его перемещения. Когда нужно, Света идет и ложится в опасном месте на краю — там, где в водосточном желобе перерыв.

Каждый день она метет асфальт под своими окнами.

И каждый день приостанавливается возле уснувших посреди двора кошек.

На минуту.

Потом аккуратно, чтобы не зацепить-разбудить, осторожно обметает их веником.

Марсик — старик. На шее у него воротник из коробки для торта (голова намазана мазью), а заднюю ногу он волочит — парализована. Но свои кровные пятнадцать погонных метров шиферной крыши он никому не отдаст — расстояние от водосточной трубы до слухового окна. Будет стоять до последнего куска шерсти. Никто особо и не зарится на его территорию.

2

— Зачем ты прешься в наш двор со своей собакой?! Разве не видишь, котята отдыхают?!

Так говорил покойный дядя Женя, размахивая палкой (он хромал).

Утром он сделал ей предложение, но она отказала. Она была цветная, а он — черно-белый.

Да и хвост его ей не нравился. А вечером ее изнасиловали братья-близнецы. Бело-рыжие.

Детство. Первые воспоминания. Лапы матери, усы матери и хвост отца.

Кошка сидит на высоком дереве. Ворона бьет крыльями и кричит у нее над ухом.

Никакой реакции. Ворона пристроилась на ветку сзади. Делает несколько приставных шагов, придвигается вплотную и клюет кошкин хвост. Кошка не реагирует, она в шоке, потому что удрала на дерево от неуклюжего ветеринара. В частной клинике нет кондиционера, и все работают при открытых дверях. У вороны на дереве гнездо, и она не знает, что кошка забралась наверх от страха и боли от укола. Она пробует кошку сначала за хвост, а потом принимается клевать в голову. Вся очередь к ветеринару камнями швыряет в ворону, орет что есть мочи. Она и сама не дура, отстала — поняла, что в этой ситуации нет «ничего личного». Через два часа приехала «вышка», машина горэлектросети, за счет врача, естественно.

Василий Второй по фамилии Незлой был совсем черный. Но не душой, а телом. Вернее, шерстью. Под шерстью он был обыкновенный, розовый. Он совсем не воспринимал эти игры в альфа- и бета-самцов, территориальные разборки и «бряцание оружием», в смысле «клацания зубами». Вася приходил на чужую крышу, тщательно смоченную мочой другой кошки, и ложился отдыхать. На недоуменные вопросы-угрозы хозяев он простодушно приглашал на свой участок: «приходите запросто, буду рад гостям». Дважды был сброшен с крыши трехэтажного дома, но так ничего и не понял, потому что Конрада Лоренца не читал.

— Валя, сколько у тебя кошек?

— Шестнадцать.

— А что соседи?

— А соседи не знают, сколько их. Если с улицы смотреть в окно, кажется, их всего пять, потому что на подоконнике больше не помещается. Еще мне подсунули козленка: купили для киносъемки, отсняли и теперь не знают, куда его девать. У меня и собака есть, пекинес, китайской породы, но глаза-то у него русские! Вот что удивительно.

3

Эпифиллюм филлокактус называется растение, на котором любил спать Вася. Сырость от поливки ему не мешала. В широком цветочном горшке он лежал, как в гнезде. Мешал ли он кактусу? Наверняка. Еще он ложился на кучу колющих и режущих столярных инструментов, на рассыпанные гвозди, канцелярские кнопки, на любые острые осколки. Читал ли он Тургенева? Слышал ли о Рахметове? Не думаю. По-моему, на Тургеневе он даже не спал.

Странности.

Кот Сима не справлял нужду на улице. Кричал под дверью, просился в дом и несся к своему, привычному с детства горшку — пластмассовому тазику, а его мать Суслик кусала за губы тех, кто громко говорил по телефону.

Кошка Саша с врожденным дефектом глаза. Поэтому ее и подкинули в недельном возрасте в глазной госпиталь, где она орала невыносимо в высокой траве. Ошибка ее матери или хозяев была в том, что госпиталь обслуживал только ветеранов Великой Отечественной войны.

Кошка Саша прекрасно видит своими полутора глазами, и с мозгами у нее тоже все в порядке. Если бьющаяся об оконное стекло муха от нее ускользает, Саша мчится к другому окну и там поджидает муху. Налицо пример логического мышления.

Жена дяди Жени ласково называла свою кошку проституткой. Но я ни разу не видел, чтобы ей, кошке, кто-нибудь заплатил за услуги. Муру даже блядью нельзя назвать, потому что, кроме грубого насилия, часто групповухи, она ничего в своей жизни не видала.

На Молдаванке, в старом доме, на котором никогда не будет моей мемориальной доски (дом давно снесли), — огромный пушистый флегма-кастрат всю ночь борется со мной за середину продавленной панцирной сетки. Ветхий дом. Ветхая кровать. Ветхая хозяйка квартиры, а кот вообще соседский. За стеной курица превращается в петуха, я раньше думал, что это байки, однако вот она берет первые аккорды, плохо, очень хрипит и, наконец, дает

настоящего «петуха». В пять утра. Я недавно уснул, а кот нашел себе спокойное место на подушке, за моей головой.

Друг пришел ко мне в квартиру-мастерскую. Посидел, посмотрел работы, предложил пройтись к нему домой. Прошлись. Неспеша. Дома предложил перекусить. Перекусили. И только потом он сказал, зачем, собственно, он приходил ко мне. Его кота Мицыка собаки загнали на высокую акацию, и он до сих пор на ней сидит — боится слезать. Мицык — моя первая, снятая с дерева, испуганная кошка.

Кот Мальчик знал слово «яичко». Звук разбиваемой скорлупы приводил его в экстаз. Он мог лапу засунуть в рот хозяина, если там любимая еда. Кроме этого, он за двадцать пять минут съедал куриную лапу без остатка, а на голову с клювом тратил сорок минут.

4

Совсем новая, в смысле не старая, кошка по имени Ракета сидит на дне свежевыстроенного дворового сортира на десять посадочных мест. Его еще не загадили — так, пару кучек всего там и сям. Через деревянное очко видно, как она скромно жмется на сухом пятачке цементного пола. Сколько в ней робкого достоинства. И какая сука туда ее бросила? Хэппи энд. Хозяева ее вытащили.

Пепельно-розовая персидская кошка из пятого номера выглядит, как диванная безделушка. Она часами спит на скамейке соседнего кафе и добродушно дает себя ласкать сентиментальным прохожим. Не отказывает и желающим ее сфотографировать (не понятно, на кой ляд, — таких фотографий полно, как грязи). Я видел, как она напала на большую собаку, защищая другую кошку. Чужую. Странное поведение для кошачьей эгоистичной натуры. Правда, потом оказалось — она нападает на любую собаку в своем поле зрения.

Барсик, кот Цзао Фаня (кличка Юры Иванишина), старше хозяина на два года. Серая большая голова, свалявшаяся, неопрятная, плохо вымытая шерсть кота — признаки его преклонного возраста. Он давно «махнул на себя лапой». «Еще и глухой», — утверждал Юра и для доказательства стрелял по окуркам, разбросанным вокруг головы спящего кота из пневматической винтовки, заряженной хлебным мякишем.

Мой первый кот Василий прожил девять лет. Столько, сколько я проучился в школе. Старший брат присмотрел его у соседей через дорогу, подговорил меня «нажать» на мать, и вдвоем мы ее «уболтали» — она разрешила взять котенка. Недавно, вспомнив Васю, я обнаружил, что ничего не знаю о его личной жизни. И это обычное дело, если кошка «приходящая».

Он появился в нашем дворе уже взрослым, можно сказать матерым, и вел себя так, будто его хозяин — рубщик мяса на рынке «Привоз». Делить зоны влияния он не стал — объявил всю территорию своей и никто не решился ему перечить. Звали его Филя. В отличие от апатичных кошек нашего двора, Филя побывал на всех чердаках, деревьях и подвалах округи. Эдакий Ермак Тимофеевич — сплошная харизма и беспрерывный креатив. Жизнь во дворе стала не легче, но стала веселее. А потом он исчез. Последний раз я видел его перебегающим дорогу напротив польского консульства. Он оглянулся и проскочил через забор на участок чужого государства. Как я сейчас понимаю — он был резидентом иностранной разведки. Очевидно, его отозвали.

5

Карп Иванович, чекист старой закалки, перед тем как войти, никогда не стучал в дверь комнаты общежития отряда ВОХР. Так же никогда он не ходил без своей старой собаки (не помню ее имени, может, Жук). Такая картинка в полумраке: бесшумно открывается дверь, бесшумно входит пес, а за ним сизый нос хозяина в вохровской фуражке. Молча, рука тянется на шкаф, без спроса берет чужие папиросы, и вся группа выплывает обратно.

И так день за днем, пока у кошки Чернушки не случились роды, утром,

прямо на спавшем после ночной смены собаководе Федоренко (или Бабиченко?). Она съела послед, вылизала котят, пересчитала: пять или шесть — не поняла и как раз принялась их кормить, но тут, как всегда, явилась «пара гнедых». Котята еще висели на ней, когда она вцепилась в морду собаки. Гостей смыло волной на «калидор». С тех пор Карп Иванович стал стучаться в дверь.

Кстати, о собаках. Артиллерийские склады охранялись служебными собаками. Немецкими овчарками, забракованными для службы в розыске. Их ночью расставляли по периметру, и вся работа собачья была — погромче лаять. Одна овчарка с пафосным именем Эпос убежала. Может быть, дело в оскорбленном самолюбии: ей не понравилось обидное распределение — работа без перспектив и среди лузеров, может, кормежка была не ахти. Собаководы от начальства побег скрывали, а потом им подфартило. К питомнику прибилась дворняжка. Сначала она вертелась у вольеров и сопровождала на посты просто за компанию. Потом сообразили надеть ей служебный ошейник и поселили в конуре беглеца. Она была счастлива: трехразовое питание по расписанию, теплая будка и красивое, непонятное, наверное, иностранное имя Эпос. Единственное, что смущало, — ее уши. Начальство, глядя на них, не понимало, как могли прислать на службу это легкомысленное существо.

Чернушка спала, когда стрелок Макаев и начальник караула Макоев собирались на смену. Они заперли комнату на замок и ушли на сутки, забыв про кошку. Она проснулась от голода через пару часов и начала проситься наружу. А за тонкой фанерной стеной улеглись поспать пришедшие после суточной смены Миша и Витя — стрелок и кочегар. Крик Чернушки нарастал постепенно. Вопросы в заспанных головах — что они там, спятили, почему кошку никто не выпустит? — сменились ясной догадкой, что заперта она случайно, а хозяева придут только на следующее утро. Крик чем далее, тем становился ужаснее. Интервал между воплями стал одинаковым и очень коротким. Миша вышел в коридор и подергал дверь соседей. Она была так себе, но замок Макаево-Макоевы поставили свой, крепкий (в комнате стоял новый мотоцикл Макоева). Ситуация выглядела тоскливо безнадежной. Спас положение Витя. Он взял молоток, залез под кровать у смежной стенки и пробил в фанере отверстие размером с кулак, чуть выше плинтуса. Прижавшись лицом к дырке, позвал кошку. Она протиснулась в комнату, замурлыкала и ничего особенного в своем освобождении не нашла.

6

Люда, гостья, проходила в комнату, а Альфред, ее собака, оставался возле сундука, у входной двери крошечной прихожей. Хозяйские кошки и Альфред давно и хорошо знали друг друга. Он деликатно избегал встречаться с ними взглядом, смотрел вкось, в стенку, с выражением «я человек, в смысле собака, маленький и тут за компанию, а сам бы никогда к вам не поперся». Он действительно был небольшой. И они его никогда не трогали. А тут — непонятно, что на нее нашло, — Соня прыгнула с сундука на спину Альфреда. Сначала долго его рассматривала, а потом решила исследовать, какой он на ощупь. Прыгнула безо всякой злости. Без предупреждающих стандартных угрожающих ритуалов. Может быть, она пошутила? Когда он вопил и метался, я думаю, главная мысль его была: «За что?»

На киностудии среди выброшенных канцелярских бумаг довольно экзотического содержания типа «смета на изготовление накладного живота Эйзенштейна» я нашел инструкцию по кормлению дрессированных кошек. Я прочитал ее, поразился количеству и качеству рекомендуемой пищи и спрятал подальше от своей кошки.

Бульдозер разворошил кучу мусора возле деревянного барака вохровского общежития. Было холодно, и все крысы спрятались в общагу. Когда я пришел со смены, Чернушка сидела на моей кровати с крысой во рту. Я аккуратно взял ее за шиворот и понес их обеих к окну, чтобы выпроводить на улицу.

У открытой форточки кошка догадалась о моих намерениях и отпустила крысу. Крыса, полуживая, поняла это как шанс и припустила, хромая, под кровать. Пришлось отпустить и кошку. Она живо догнала раненую крысу и опять уселась на мое одеяло. Я опять взял Чернушку за шиворот и понес к окну. У окна она снова бросила крысу. Три раза, как положено в сказках, повторялась процедура, а потом я согнал ее с кровати и она занялась крысой на полу посредине комнаты.

Дворняжка Шавка Белова очень любила маленьких человеческих детей (не в смысле кушать, боже упаси, а так, как, поговаривают, их любил бездетный Ленин). Если ее прогулка в парке случайно совпадала с прогулкой младшей группы детского сада, она неслась, как безумная, им навстречу, разрезала их попарно выстроенные ряды и валилась на спину прямо в гуще детей. Два десятка нежнейших пальчиков чесали-мяли ее живот, а на лице собаки появлялось выражение счастливого блаженства. Воспиталки знали собаку давно и уже никак не реагировали.

7

Нескольким грачам, и Люсьену в том числе, предложили сняться в кино. В роли ворон. Они думали, что-то гламурное, ну, скажем, свадьба или пускай даже похороны, но дорогие. А оказалось, что надо просто сидеть на мусорном бачке с куском мяса во рту, еще и на общем плане. Человек, выдававший себя за режиссера, оказался проходимцем, ловцом птиц. После съемки он, не заплатив, всех отпустил за ненадобностью. Только Люсьен не улетел, потому что при переезде в тесной клетке повредил крыло. Теперь он на птичьих правах «жертвы кинематографа» живет в мастерской художника. Целый день вертится перед зеркалом — кормит свое отражение и критикует, критикует все, что художник забыл отвернуть лицом к стенке. Говоря на языке грубой прозы, этот матерый искусствовед готов обгадить любую работу, в любой технике, но, конечно, удобнее всего ему сидеть на скульптуре — такова анатомия этого существа. Иногда он и сам пробует творить. Пятую весну, в период гнездования, Люсьен пытается по-своему разложить мусор на полу мастерской. Рвет бумагу на мелкие кусочки, колет щепки, разбивает клювом ненужные лазерные компакт-диски и бросает все это в свое ведро с питьевой водой. Что-то подобное я наблюдал на выступлении известного мастера перформанса, но и тогда, и сейчас я не понимаю месседж автора до конца.

История, рассказанная Витей Карповым, родным братом Олега Ястремского и другом Петра Кулаковского, ни к селу ни к городу. У испанского консула жил-был кот. Ужасный гулена. Мог и на неделю куда-нибудь завеяться, а мог и три где-то шататься. Испанский консул его очень любил и томился в его отсутствие. И вот однажды, в такой период кошачьего загула, консула переводят в другую страну, неожиданно и срочно. Что делать? Консул — человек государственный, подневольный. Горюй не горюй, а ехать надо. Не дождался, не попрощался с любимцем и уехал. Прислали другого. Тот обустроился, пообвыкся. Живет-поживает, проходит неделя, другая, и вдруг является сильно похудевший кот. Грязный. Орет, требует внимания и пищи, ведет себя, как дома, а новый консул в полном удивлении и ничего не понимает. Всё.

Собака Циля была вдова. Ее муж Нюма работал сторожем в столярной мастерской киностудии, а она была при фотоцехе. Не фотомоделью, а так просто ходила, как пришитая, за начальницей. «Собака-компаньон» это называется, но без участия в прибылях, разумеется. На киностудии сменялись директора (читай Салтыкова-Щедрина, «История одного города») — один за другим. Закрывались производственные цеха, увольнялись их начальники, уже перестали снимать кино, и только инженер по технике безопасности оставался прежним. И они полюбили друг друга. Циля и этот серьезный, совершенно лишенный чувства юмора человек. Она теперь сопровождала его на все более редко случавшийся инструктаж. Помещения отдавали в аренду сапожникам, ювелирам, любителям ин-

дийских танцев. Погибла она по-дурацки, по вине хозяина, который запер ее в своем кабинете на четвертом этаже, намазав какой-то мазью, а в это время на киностудии вспыхнул пожар. Новых арендаторов, налоговую инспекцию, поджег «закошмаренный» ими человек. Поджег и себя тоже в знак протеста против «беспредела». Погибли восемь человек и ни в чем не повинная собака. Она задохнулась, угорела, потому что не могла выскочить наружу. А налоговики погибли, потому что нарушили технику безопасности: забили наглухо пожарный черный ход.

8

У старого Кирилюка было четыре собаки. Летом, по вечерам, он водил их к реке. Но запомнились только две из них. Кирилюк бросал в воду, подальше, рукавицу, набитую тряпками, и требовал от маленькой старой болонки Чапика принести «апорт». Чапик плакал, говорил, что не умеет плавать, а безжалостный Кирилюк каждый раз одинаково беспощадно бросал собаку в воду. Конечно, она плыла — ведь все собаки умеют плавать, но не за рукавицей, уносимой течением, а назад к берегу. А в это самое время перед хозяином вертелась, заглядывая в глаза, большая дворняга Дружок. Он получал разрешение плыть только тогда, когда рукавица приближалась к быстрине мелководья под мостом. И этот заплыв превращался в настоящий, волнующий «саспенс».

Вечером Вова П. принес на съемную квартиру картонную коробку и положил под кровать — чтоб не очень бросалась в глаза. В коробке из-под фотобумаги «Бром-портрет» — стопка тончайшей папиросной бумаги. На бумаге — машинописная копия книги А.Солженицына «В круге первом», так называемый «самиздат». А сейчас, утром, когда Вова собирается на занятия, коробка открыта, а часть страниц скатана в шарики и на них расположилась рожать хозяйская кошка. Она очень довольна своей выдумкой. А Вова нет. Перепечатка чужая, дана с большими предосторожностями и неохотой. Слезно выпрошенная. Получается, что кошка хорошая мать, а Вова — человек, которому нельзя доверить КНИГУ! Кошка, действительно, очень хорошая мать, а Вова — хороший реставратор. Листы он прогладил утюгом и наклеил на новую бумагу. Александр Солженицын — великий русский писатель. Сейчас его книгу можно купить в любом книжном магазине и поставить дома на самом видном месте.

На улице Островидова, в 35-м номере во дворе налево и по лестнице на самый верх, в мансарде, фактически чердаке, в нежилом помещении, жили художники и писатели. Почти всю мебель они выбросили из-за клопов. У писателя Попова сохранился свой меблированный уголок. Он так и назывался: «Уголок писателя Попова» и состоял из глубокого кресла (часто в нем любил мечтать приходящий поэт) и круглого стола. Другой писатель, Билли Бомс (действительно, одноглазый), жил на кухне и тоже был собственником мебели, а именно — шкафа, который он переделал в кровать. Билли Бомс был автором всего одной фразы: «Двое лежали на песке и жарились». Дальше дело у него не пошло, застопорилось. Но история совсем о другом. Она о том, как неожиданно и спонтанно был изобретен новый вид единоборств. Писатель Попов повздорил с художником Подгорным и бросил ему на голову кошачьего подростка по имени Фагот (дань моде на Булгакова). Чтобы не упасть, котенок вцепился в высокий лоб художника, а когда писатель потянул его обратно, оставил на лице того красивые параллельные царапины. Единственное, что хочется добавить, это тот факт, что оба — и писатель, и художник — владели приемами карате, тоже модного увлечения, но ни тот, ни другой и не подумали воспользоваться этими навыками.

9

За вечнозеленым самшитовым кустом уединился крупный щенок с большим куском хлеба. Порядок кормления в стае таков, что если ты не пахан — на мясное можно не рассчитывать. Не совсем уединился, потому что рядом вертится ворона, в надежде на остатки.

Щенок очень голодный, жадно глотает и на ворону не обращает внимания. Она подошла сзади и дернула его за хвост. Щенок поднял голову, оглянулся и — очевидно, уже тертый калач — не сдвинулся с места, только выдернул из клюва нахалки свой хвост. Ворона забежала спереди и попробовала схватить хлеб из-под носа — щенок зарычал. Ворона отпрыгнула. И начала прохаживаться у него возле морды туда-сюда, провоцируя на прыжок, с расчетом увернуться в последнюю секунду. Щенок косил глазом, но от хлеба — ни на шаг. Она снова принялась теребить его хвост, полагаясь, совершенно очевидно, на свое преимущество в скорости передвижения в 3D пространстве. Бесполезно. А кусок хлеба стремительно уменьшался. Ворона то таскала щенка за хвост, то нарочно неожиданно выскакивала спереди до тех пор, пока он не наелся. А насытившись, он расслабился и обмяк. Стал расхлябанным и добродушным собачьим разгильдяем. Вороне все-таки кое-что досталось. Так, какие-то крошки в траве. Несколько прохожих снимали происшествие мобильными телефонами, но как фотограф я знаю: всякая съемка раздваивает внимание и лишает удовольствия бескорыстного созерцания.

За городом, в степи, среди распаханного поля, торчит небоскреб недостроенного элеватора, а рядом — двухэтажная контора. Я пытаюсь различить буквы на ее фасаде. Две недели я писал тридцатипятиметровой длины лозунг на тему типа: «Решения такого-то съезда в жизнь». Намучился в тесноте «красного уголка», ужасался огромности монументального замысла парторга стройки — и вот, когда изделие повесили, оно совсем потерялось — с большого расстояния и не рассмотришь. По черному полю метет мелкий снег. Холодный ветер загоняет его во все впадины и ямки. И краем глаза я вижу, как совсем рядом с дорогой в земле что-то шевелится. Собака черно-белой, по этой погоде совсем маскировочной масти подняла голову и смотрит на одинокого прохожего. Бугорок рядом с ней тоже оказался собакой этой масти. И когда я присмотрелся — по спине вдоль хребта прошел холодок: их было полсотни, и они все провожали меня внимательным взглядом. Как бы вы ни любили собак, вид стаи голодных животных за городом, когда рядом на километры ни души...

Сейчас, когда снято огромное количество уникального профессионального и домашнего видео с животными, вид обезьяны, ласкающей кошку, не может вызывать особого удивления. Но лет тридцать назад, когда в Одесском зоопарке строгого режима я увидел такую картину, причем обезьяна, как водится, мотает пожизненный срок, а кошка — приходящая и в любой момент может свалить на все четыре стороны через достаточно просторную для нее решетку, — я был очень тронут картиной нежной привязанности.

В детстве я, нормальный среднеарифметический мальчик, читал Майна Рида, Купера и Жюля Верна. Я часто воображал себя скачущим верхом на лошади со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но сесть на лошадь верхом удалось только в почти сорокалетнем возрасте. Я проехал один круг вокруг конюшни, за ним — другой и услышал свой внутренний голос: «Зачем ты, старый дурак, взобрался на спину животного? Какого рожна тебе от нее надо? Чем она перед тобой провинилась, что ты ее понукаешь?» Я тихо слез на землю и извинился перед лошадью.

10

Нужно ли смотреть домашнее видео с животными? Несомненно. А стоит ли заниматься съемкой? Не думаю.

Свадебный генерал. Чау Чау на свадьбе бродячих собак. Грязный и замыкающий процессию.

Д-165.
СОЛОВЕЦКИЕ
ОСТРОВА
АВГУСТ 1925 г.

ПАВЕЛ ФИНН, ВЛАДИМИР ФОКИН

Стихи ЮЛИЯ КИМА

Остров чудес

Темный экран.

Титр: *Посвящается Дмитрию Лихачеву, Борису Ширяеву, Олегу Волкову, Юрию Чиркову, Михаилу Розанову, братьям Солоневичам, Николаю Анциферову, Геннадию Андрееву-Хомякому, Созерко Мальсагову, замечательным писателям и отважным людям. Они поведали миру правду о фантастическом и страшном месте заключения — Соловецком лагере особого назначения, иначе СЛОНе, о неправдоподобном, но реальном его быте. Там под безраздельной властью настоящих безумцев в 20—30-х годах прошлого столетия страдали, гибли и оставались людьми тысячи невинных со всех концов СССР и всего мира. Их давно уже нет, но без их участия не мог бы состояться этот фильм. Вечная им память!*

Аплодисменты, свист, крики из зала, погруженного в темноту.

— Уважаемая публика! Уважаемая публика! Начинаем!

В круге света на сцене Музыкант с гитарой в руке.

— Развеселая трагедия а-ля рюс представлена будет вашему благосклонному вниманию на нашем театре! С шутками, убийствами, приколами разными, а также с любовью, фантасмагорией, фейерверками, смертью и счастливым концом!

Музыкант перед занавесом из побеленных известкой мешков. На серой мешковине всюду разбросаны почтовые штампы: «СЛОН»... «СЛОН»... «СЛОН»... И синие расплывающиеся буквы адресов...

— Вот уж театр, всем театрам театр, — продолжает Музыкант. — Второго такого не было на свете. Хотите — верьте, хотите — не верьте. Но лучше поверьте...

Чайка, раскинувшая крылья, вышита на занавесе.

Чайки летят. С моря на остров. С криком. Закрывая небо.

Заглушая чаек, гремит со сцены музыка. Русский рок. Клавишные, три гитары, труба, ударник. Свитера, джинсы. Играют, поют:

Чайки летят...
Чайки летят, летят...
Над серой водой,
Над черной водой
И над пронзительно синей.

Чайки в небе над морем... Десятки, сотни...

Чайки летят, летят,
На Россию глядят,
Ибо нет ничего красивей —
и невыносимей!

Туман над Белым морем. Плеск воды под гребными колесами.

В прорывах тумана — купола и кресты над храмами монастыря. У пристани в бухте Благополучия швартуются монастырские катера «Святитель Филипп» и «Святитель Николай»...

Чайки летят —
Но сколько бы им ни лететь,
Никуда им отсюда не улететь,

Никуда не деться.
Сколько бы им
Оттуда сюда ни глядеть,
Не наплакаться им,
Не забыться
И не наглядеться!

Паломники, туристы сходят по трапам...

Долговязый иностранец в шортах, с голыми ногами и красным рюкзаком за плечами фотографирует Святые ворота, и могучие стены монастыря, волею Божией сложенные из циклопических, неподъемных валунов, поросших оранжевым лишайником, и тяжелые башни с конусными главами, и молодых монахов, в длинных черных рясах и черных клобуках весело и бойко идущих от монастыря к пристани с мобильниками в руках, и мальчишек, съезжающихся на велосипедах к монастырским воротам...

Свадьба подкатывает к воротам на подержанной иномарке, пестро украшенной лентами и бумажными цветами. Жених в черном костюме выходит. И невеста в розовом платье.

Ибо нет ничего
Красивей и невыносимей
Этой синей воды,
Этой серой волны,
Этой черной беды...

Из тумана времени возникает пароход 20-х годов.

Мачта с трепещущими на ней флажками расцвечивания, труба. И вдоль борта спасательные круги с надписями: «Глеб Бокий»... «Глеб Бокий»...

А когда туман исчезает, разорванный на клочья и унесенный ветром, мы видим уже не крест на колокольне собора, а красный флаг.

И обезглавленные обгоревшие соборы.

И колючую проволоку над монастырской стеной.

И лозунг на кумаче над Святыми воротами и сторожевой полосатой будкой: «Через труд — к освобождению!»

И слышен голос, мальчишеский, еще не установившийся, но ясный и звонкий:

— Здравствуй, мамочка, я знаю, ты беспокоишься за меня. Напрасно. У меня все хорошо. Ты не представляешь, родная, как много на этом острове чудесного и даже странного. Какие величественные постройки! И какая удивительная природа! Сейчас у нас белые ночи, небо светлое, солнце не заходит, а море из серого становится вдруг таким синим-синим...

На врытом в землю шесте старинный деревянный щит:

От Соловецкого монастыря.

В Турцию — до Царя Града — 4018 верст.

Португалию до Лиссабонии — 5881 "

Испанию до Мадрита — 5580 "

До Рима — 4491 "

Во Францію до Парижа — 4096 верст.

Колонна серых шинелей и буденовок со звездами марширует мимо. Навстречу — другая колонна. Престарелые священники. В рясах, с бородами. И тоже воинским строем. Под конвоем.

— Стоять, долгогривые! Смирно! Направо! Налево! На месте ша-а-гом!

Священники застывают, поворачиваются в строю и топают ногами.

— Вы куда теперь, отцы? В Мадрид али в Лиссабон? — веселится человек в пальто и шляпе, с тросточкой подмышкой. — А я, знаете ли, в Париж. Пешочком. И сразу в Le Baron Rouge. Устриц жрать.

Он начинает шутовское движение в ту сторону, куда указывает стрела со щита. Сильный ветер развевает полы его пальто...

Ветер, ветер на всем острове... Он срывает рогожу с поклажи на телеге, выехавшей из боковых ворот. Трупы уложены на ней, глаза в небо, босые ноги торчат. И детские тоже.

Бойцы надзорсостава, матерясь, ловят улетевшую на дорогу рогожу...

— А какие здесь собраны люди! — говорит юный голос. — Ученые, философы, музыканты... И я многому могу у них научиться. Знаешь, я даже рад, что сюда попал. Здесь есть все, что нужно развивающемуся пытливому уму. Археологический музей, и научные лаборатории, и журнал издается. Даже есть настоящий театр с очень приличным репертуаром. Но самое

главное — библиотека. Книги! И меня обещают взять туда на работу, какое было бы счастье!

Ветер треплет объявления, прикрепленные к монастырской стене: «В 8 часов вечера в помещении клуба 1-го отделения — торжественное заседание заключенных чекистов». И рядом: «Поклонникам Соловецкого театра. Следующая постановка — Островский, «Лес». Режиссер Вдовин-Днепровский».

Ветер, ветер... Подгоняет заключенных в бушлатах и резиновых котах.

— Пулей... Пулей шагай... Паразиты! — орет конвойный.

— Работа не волк, начальник! — нагло в ответ ему мужик со страшноватым взглядом. И запевает вдруг:

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь
блестит...

Идущий ему в затылок высокий, с интеллигентным лицом, замотанный рваным красным шарфом и в черной шляпе, подхватывает:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу...

И все заключенные — хором:

И звезда с звездою говорит...

Боец-снайпер скучает на своем посту в бойнице Никольской башни. Ему сверху ему видна дорога: колонна поющих заключенных. Один из них отстает. Спотыкается, падает, встает. Ковыляет за колонной. Но снова отстает.

Снайпер, оживившись, ловит его в прицел. Нажимает на спусковой крючок.

Телега с трупами, покрытыми рогожей, задерживается возле тела, лежащего поперек дороги. Надзоровцы подбирают его, бросают на телегу.

Странный человек в ковбойской шляпе, в клетчатом платочке на шее и длинных белых кожаных перчатках переходит дорогу перед телегой с трупами.

— Martin, halt! — негромко говорит он важному бородатому козлу, запряженному в маленькую тележку с какими-то инструментами.

И козел Мартин послушно останавливается.

Колонна шагает на фоне объявлений на монастырской стене.

Высокий в шарфе и шляпе, воспользовавшись заминкой, выбивается из строя, на мгновение любопытно задерживается у театрального объявления. И тут же сзади щелкает затвор:

— Шаг влево, шаг вправо... Опять на нервах играешь, Глуховский?

На берегу бухты из белого двухэтажного дома конвойные выводят женщин.

Молодые и старые, оборванные и неожиданно одетые, как в Москве, на Тверской. Смеющиеся, кричащие и молчащие в отчаянии. С глазами наглыми и равнодушными, тоскующими и злыми.

Одно женское лицо пусть особенно запомнится нам.

Двор кремля. Булыжники и каменные плиты. Цветочные клумбы. Расчищенные, посыпанные песком дорожки. Скамейки.

Старый горбатый монах метет веником двор, не поднимая глаз.

У входа в одно из строений курит на лавочке огромный человек в белом халате санитара, завязанном за спиной тесемками.

Из бокового окна строения на первом этаже, невидимая санитару, вылезает человек в халате и тихо, осторожно прыгает на землю. Лицом он как две капли воды похож на бывшего царя Николая Второго.

Он сбрасывает халат, под ним оказывается подобие военного мундира с бумажными орденами. Подмигивая, что-то шепча, он пробирается вдоль стены.

Увидев отсюда большой черный автомобиль, едущий по двору, прижимается к стене, заворачивает за угол и исчезает в узком каменном проходе.

Большой черный автомобиль модели начала века выезжает из ворот кремля. На заднем диване лет тридцати пяти начальник, в тельняшке под френчем. Глаза на маленьком лице пьяные и безумные, но взгляд пристальный.

Надевает фуражку с красной звездой на бритую голову, козыряет. Часовой на посту возле будки вскидывает винтовку, берет «на караул».

— Все будет хорошо, мамочка. Ты же меня знаешь, я не потеряю этого времени. План подготовки за восьмой класс уже выполнен, уже составил план и начал подготовку по основным предметам за девятый класс... Три года срок маленький. Ведь правда?

Он улыбается во сне. Пятнадцатилетний мальчик, крепкий, с розовым лицом. По-детски подложив ладонь под щеку, лежит на нижних нарах в огромной камере, набитой заключенными.

Рядом сидит на нарах немолодой японец. С другой стороны — крестьянского вида человек с широкой, темно-русой бородой.

«Юрочка, проснись», — шепчет где-то в другой жизни ласковый женский голос.

Стена камеры от верхних нар до сводчатого потолка украшена пейзажами города будущего. Ввысь вздымаются коричневые и красные прямоугольники домов и фабрик, десятки красных труб выбрасывают в голубое небо с аэропланами черные дымы. Под самым потолком лозунг: «Владыкой мира будет труд».

— Юрочка, проснись... Юрочка, проснись...

Гулкие шаги под высоченными сводами бывшей трапезной. Все изображения святых и стенная живопись замазаны известью.

Шаги ближе. Идут четверо. Трое в длинных шинелях с черными обшлагами, в фуражках с черными околышами, с винтовками. Четвертый в такой же фуражке, но в кителе еще царской армии со споротыми погонами, офицерская выправка.

— Тринадцатая рота, встать!

— Строиться! Строиться, шакалы!

Вскакивают, поднимаются с нар. Многие, как и спали, в одежонке. Старые, молодые, пенсне и наколки...

Перекличка катится слева направо, от заключенного к заключенному. Фамилия, имя, отчество, год рождения, статья... Сорок девятая... Пятьдесят восьмая...

— Зисабура Кимура, японец, тысяча восемьсот восемьдесят девятый, пятьдесят восьмая шесть, шпионаж в порьзу Китая...

— Китая? Чудны дела твои... — удивляется бывший офицер и усмехается: — Ну попомнишь нам Цусиму, самурай... На торфяные работы.

Протягивает ему лист с нарядом.

— Черкасов Юрий! Пятьдесят восьмая пункт восемь! — Это Юрочка, звонко. — Злодейское покушение на товарища Сталина!

— Вещички собирай, заключенный Черкасов. В библиотеку пойдешь, там и жить будешь.

От счастья, не удержавшись, Юрочка даже подпрыгивает в строю.

Бывший офицер говорит задумчиво и негромко:

— Когда я закончил гимназию с золотой медалью, отец подарил мне долгожданную верховую лошадь... Я тоже прыгал.

Он вздыхает и переводит взгляд на крестьянина.

— Ефремов Степан, тыща восемьсот семьдесят третий, — откликается тот. — За Бога сижу, ваше благородие.

— Собирайся. На Секирку идешь. В штрафной изолятор.

— За что? — шепчет крестьянин.

— За Бога, отец.

И бывший офицер проходит вдоль строя дальше.

Конвойный ждет, пока Ефремов увяжет свой тощий узелок.

— Возьмите... обязательно возьмите, Степан Кузьмич! — Юрочка торопливо сует ему кусок хлеба с колбасой. — У меня еще есть, правда. Мне мама еще пришлет.

Крестьянин возвращает колбасу, глядит на мальчика ясными глазами.

— Спасибо тебе, голубчик, за хлебушко. Не забуду тебя.

Крестит его и уходит в сопровождении конвойного. Уходит и колонна расписанных на работы. Японец кланяется Юрочке.

— Жераю счастя.

Море, линия берега и силуэты монастыря.

«Глеб Бокий» в море. Чайки кричат над ним. Бьет волна в борта парохода.

Капитан в рубке у штурвала. На носу и на корме — бойцы с винтовками.

Трюм. Людское скопище в страшной тесноте. Качающийся свет керосиновых ламп «летучая мышь», подвешенных к балкам перекрытия, выхватывает лица урок и профессоров, беспризорников и нэпманов, крестьян и бывших военных.

Молодой человек могучего сложения, сидя на полу, молча наблюдает сквозь очки, как рядом с ним шпана разного возраста режется в карты.

Все сгрудились вокруг двоих играющих. Вор в пальто с меховым воротником руками с синими наколками тасует замасленные карты. Шкет, голый по пояс, как завороженный, смотрит на него. Его клифт, ботинки и кепка лежат рядом с вором.

Тот открывает три карты и шлепает ими об пол. Вокруг возгласы, смех, свист. Шкет медленно начинает стаскивать драные штаны, под которыми ничего нет.

— «Ветер, ветер — на всем божьем свете...» — улыбаясь, шепчет Юрочка.

Он идет — против ветра — вдоль монастырской стены. В одной руке плетеная корзинка с ручкой в виде чемодана, в другой — школьный портфель.

— «Революцьонный держите шаг! — шепчет он. — Неугомонный не дремлет враг!»

Ветер гонит на него музыкантов в серых бушлатах. С духовыми инструментами, литаврами и барабаном. Боец с винтовкой сопровождает их.

Знакомого нашего в шляпе и с тросточкой тоже несет по острову ветер. Вдруг он останавливается, достает блокнот из кармана пальто, что-то быстро строчит карандашом и негромко бормочет при этом:

— Память моя пахнет жаркими и тяжелыми запахами константинопольских базаров, пивным духом берлинских биргале, ароматом парижских кофеен... Москва, черт ее возьми со всей ей любимой вонью, не желает вспоминаться. Ау, Москва! Где ты? Тебя больше нет! Россия — тоже мираж. Нет никакой России, ни белой, ни красной, ничего нет, кроме этого фантастического острова, будь он проклят...

— Тиберий! — окликают его.

Тиберий вздрагивает, прячет блокнот и с изменившимся лицом бежит к черному авто, остановившемуся невдалеке.

— Указание мое помнишь? — спрашивает его сидящий в авто начальник.

— Дословно, товарищ Когтев, — бодро и даже молодцевато отвечает Тиберий. — Сделать наш журнал таким, чтобы он указывал идейный путь, по которому завещал нам идти наш учитель товарищ Ленин.

Начальник, поманив к себе пальцем Тиберия, сам наклоняется навстречу ему через бортик. И шепчет доверительно, заговорщицки:

— Фактически со всех сторон лезут. Гады! — Он тревожно оглядывается, блестя безумными глазами. — Главное сейчас, товарищ Тиберий, не прозевать опасный момент в мировой обстановке.

Юрочка идет налегке, чемодан и книги лежат в тележке, которую везет козел. Сам он идет рядом с хозяином тележки.

— Hosts of heaven! — восклицает Юрочка. — Horseman's head is not...

— The horseman... the! — поправляет его ковбой и хлопает по плечу. — Good! You make progress! Well done! Ты есть молодца, Юрка!

— Молодец! We must speak «молодец», мистер Райт.

— Нет Райт, Юрка! Just call me Билл! Okay?[1]

Черное авто обгоняет их. Когтев неподвижно, в пьяном забытье, сидит на заднем диване и не смотрит по сторонам.

Билл останавливается, козел тоже.

— Order? — взволнованно спрашивает Билл. — Ты имеешь ходить пропуск, как я?

— И как он, — смеется Юрочка и гладит козла.

---

[1] «Силы небесные! У всадника нет головы!» — «Хорошо! Ты делаешь успехи! Отлично!» — «Надо говорить «молодец», мистер Райт». — «Называй меня просто Билл. Хорошо?» (*англ.*)

— Кароший! Intelligent! — тоже улыбается Билл.

— Очень умный... Наверное, он напоминает вам бизона?

— Бизон? Buffalo? О, ты есть big jesting fellow, Юра! Шутник! Yes! Nature! Он напоминайт мне... природа... Nature is the ultimate justice... Справедливост! I'm looking for social justice... Поэтому я есть в СССР. Самый справетливый! Okay?[2]

— И поэтому мы здесь? — хитро спрашивает Юрочка.

— О, it is a random error! То есть ашипка, Юрка! We will soon be released. — Он делает жест рукой и присвистывает: — Фьюить!

— А как же Мартин? — смеется Юрочка.

— Martin is always with us... С нами! He's my friend![3] Справедливост!

Три гудка слышны со стороны моря.

Трюм. Вор с наколками бросает карты, встает, потягивается, задев головой «летучую мышь», и вдруг запевает неожиданно красивым голосом:

Отцовский дом спокинул я,
Травою зарастет...
Собачка верная моя
Завоет у ворот...

Глухой толчок в борт. Все валятся друг на друга.

— Внимание! Выходи! По одному с вещами!

Когтев стоит в автомобиле в полный рост, ногами на сиденье.

«Глеб Бокий» у причала. Бойцы с винтовками построены вдоль пристани. Заключенные с мешками и чемоданами вереницей спускаются по трапу.

Возле другого берега бухты покачивается на воде гидроплан М-24бис.

Хмурый немолодой летчик в кожаном шлеме и очках-консервах на лбу, сильно хромая, идет от него по мелкой прибрежной воде.

А возле трапа вдруг в своем мундире, с простертой рукой, очень серьезный и даже величественный, возникает «царь».

— Мы, царь Николай Второй, Император и Самодержец Российский...

Два командира с черными шевронами и с «бывшими» лицами. Один — другому:

— А он и впрямь, мерзавец, на Николая Александровича похож.

— На плохой портрет, — вздыхает второй. — Глаза Николая Александровича, они несравнимы. В них обаяние, скорбь, обреченность.

— Гурвич! — бешено кричит Когтев. — Ты где, бля?

Высокий черноволосый человек с бородкой и в пенсне бросается к «царю». Но тот прячется от него за спины бойцов и продолжает кричать:

— Московский, Киевский, Владимирский, царь Казанский, царь Астраханский...

Бойцы кидаются на него, ловят. Он рвется из их рук и кричит:

— Царь Польский, царь Сибирский...

Его тащат в сторону. А навстречу — запыхавшиеся санитары в белом.

Тиберий, скрывая удовольствие от происходящего, строчит в блокноте: «Прокатилась с грохотом революция по душам интеллигентским! И на Соловки вымела. Опять волны холодного моря выбрасывают на наш берег мусор Истории. Добро пожаловать! В переработку, в перековку! Вас ждет суровая, но честная жизнь. Пролетарская власть не мстит! Выбор за вами!»

— Самозванец, — растерянно объясняет Гурвич, стоя у автомобиля. — Больной, видите ли, он, товарищ Когтев. Сумасшедший. Вырвался.

— Бороду гаду сбрить к чертям! — яростно кричит Когтев. — И усы!

А по трапу все идут и идут заключенные, подгоняемые прикладами.

Гордый кавказец в черкеске с газырями и папахе.

Молодой человек в очках, с интересом оглядываясь.

За ним высокий немолодой, с офицерской осанкой, в серой барашковой шапке, на которой еще видны

---

[2] «Ты большой шутник... Да! Природа есть высшая справедливость. Я ищу социальную справедливость...» (*англ.*).

[3] «О, это случайная ошибка. Нас скоро отпустят отсюда...» «Мартин всегда с нами... Он мой друг!» (*англ.*).

полосы от споротых галунов, с мешком в руках.

Французский матрос в грязном полосатом тельнике и берете с помпоном.

— Madlen, Madlen, — жизнерадостно поет он. — Nous allons nous rencontrer dans une autre vie ou dans les rêves...[4] — И сразу валится на колени от удара кулаком в лицо. — Sur le la-la! Est-ce un coup! — Он поднимается. — Demandez moi comment j'ai été battu par le maitre d'equipage a «Saint Francois». Il est agreable de se souvenir![5]

Спускается по трапу вор с наколками на руках. И голый шкет. Консервная банка на веревочке прикрывает его юный срам.

Вытянувшись цепочкой, под присмотром конвойных старые священники передают от одного к другому с борта «Глеба Бокия» почтовые ящики и мешки со штампами «СЛОН» и синими расплывающимися адресами.

На окраине леса дом из красного кирпича, над ним шесты антенн. Велосипед прислонен к стене дома.

— Говорит радиостанция имени Коминтерна. Передаем последние новости.

Мигают красные огоньки лампочек. Столы с передатчиками и приемниками, с телефонными аппаратами. Сквозь треск и разряды прорываются обрывки английской, немецкой, финской речи. Классическая музыка и джаз.

Сотрудники станции в наушниках. Наносят услышанное на листки телеграмм. Быстро двигаются руки с карандашами по листкам бумаги.

— По сведениям, поступившим из источника, близкого к Бернарду Шоу, находящемуся сейчас в СССР, знаменитый английский писатель на встрече с товарищем Сталиным изъявил горячее желание посетить акваторию Белого моря...

На мгновение взволнованно замирают в воздухе карандаши.

— ...Соловецкий архипелаг, Большой Соловецкий остров... и расположенный там лагерь принудительных работ особого назначения...

Один из сотрудников вскакивает с места и восторженно восклицает:

— Товарищи! Какая удача! К нам едет Шоу! Пусть наконец увидит, что у нас творится... — И садится под взглядом начальника. — Какая у нас жизнь превосходная...

Начальник, пожилой, с аккуратно подстриженной бородкой, в гимнастерке с черными петлицами, встает и серьезно смотрит на сотрудников.

— Вы что-нибудь слышали? — спрашивает строго. — Вы ничего не слышали.

Молодой сотрудник радиостанции усаживается на велосипед. Начальник вручает ему пакет. Надпись: «Товарищу Когтеву. Лично».

Сотрудник прячет пакет на груди. Отталкивается от стены дома и крутит педали по лесной дороге. Проезжает мимо большого поклонного креста...

Кресты... деревянные. Обесцвеченные временем. Но один — красный. И вот еще один. Издалека кажется — тоже просто крест... А это Христос, вырезанный из цельного ствола, раскидывает свои объятия над дорогой.

Под ступнями, пробитыми гвоздями: «Религия — опиум для народа».

— Служившие в органах милиции, ОГПУ, Красной Армии выйти из строя!

Несколько человек из нового этапа сразу отходят в сторону.

— Форму, знаки отличия, такие, как у меня, — говорит им командир в фуражке с черным околышем и черными петлицами, — получите, товарищи, в помещении Надзорсостава на территории кремля.

Бойцы охраны сбивают других заключенных в колонны.

— Контрреволюционеры, иначе говоря каэры, отдельно, опиум для народа — отдельно, бляди и прочая сволочь — отдельно!

---

[4] «Мадлен, Мадлен! Мы встретимся с тобой в другой жизни или во сне» (*фр.*).

[5] «О-ля-ля! Разве это удар? Спросите, как меня бил боцман на «Святом Франциске»! Приятно вспомнить!» (*фр.*).

Когтев хмельными глазами следит за ними. Рядом в машине Гурвич.

— Здравствуйте, заключенные! — внезапно кричит Когтев.

— Здра... — нестройно отвечают колонны.

Когтев вскакивает с сиденья.

— Иностранная буржуазия, — надрывает он голос, — в первую очередь английская, спит и видит, как бы напасть на наш остров с целью освобождения своих шпионов-шакалов, наймитов капитала. Не надейтесь! Здравствуйте, заключенные!

— Здра...

— А? Что?

Он выскакивает из машины, ложится на землю, прикладывает ухо к земле.

— В Соловках не слышно! Здравствуйте, заключенные!

— Здра!

— Этап, шагом марш! — Он опять в машине. — Здравствуйте, заключенные! Ножку дай, ножку! Здравствуйте, заключенные!

— Здра! — чуть более слаженно рявкают заключенные.

По дороге к монастырю движутся колонны. Параллельно их движению медленно едет машина с Когтевым и Гурвичем.

— А он кто? — вдруг спрашивает Когтев у Гурвича. — Ну, этот... Царь?

— Из крестьян он, — усмехается Гурвич, — малограмотный.

— Пусть... Оставить бороду, — тоже усмехается Когтев. — При случае будет, что показать. Товарищу Бокию. В смысле, у нас все есть. И царь тоже у нас.

Велосипедист нагоняет автомобиль. Держась за борт, вручает Когтеву пакет. Кинув на него подозрительный взгляд, Когтев разрывает пакет, достает послание, читает, шевеля губами, раз, второй. Молча отдает Гурвичу.

Прочитав, Гурвич тоже молча смотрит на начальника.

— Что? — шепотом спрашивает Когтев.

— Плохо, — говорит Гурвич. — Писатель. Всемирно известный.

— Какой нации? Твоей?

— Вообще-то, он из Англии.

— Англичанин? Вот сволочь! А я что говорил! — злорадно восклицает Когтев.

Выпрыгивает из автомобиля и исчезает в полосатой сторожевой будке. Оттуда выглядывает его лицо и дуло карабина.

— Здравствуйте, заключенные! — кричит он.

— Здра!..

«Соловецкий театр» — вывеска над входом в белое здание внутри кремля.

Молодой человек, очень красивый, в офицерском мундире без погон, макая в баночку кисть, клеит на афишный стенд новое объявление: «Сегодня знаменитый водевиль «Лев Гурыч Синичкин». В роли князя Ветринского — премьер Сергей Апраксин. Билеты платные»

— Слыхали парашу, Апраксин? — спрашивает, останавливаясь рядом, Тиберий. — К нам едет старый идиот Бернард Шоу.

— Да ну? — равнодушно говорит Апраксин. — А это кто?

— Стыдно, Сережа. Конечно, в лейб-гвардии Семеновском полку английскую драматургию не проходили. Но вы же теперь у нас актер. Шоу знает весь мир.

— А я играю, я не читаю, — отвечает Апраксин.

И вновь на сцене рок-музыканты.

— А теперь, уважаемая публика, держитесь — мы вам такое шоу устроим, прямо закачаетесь! А сейчас у нас все шоу, куда ни глянь — шоу!

Музыканты бьют по струнам и клавишам, поют:

Дискотека! Дискотека!
Невозможно устоять!
Приглашаем человека
Танцы века танцевать!
Бей — степ!
Дуй — брейк!
Чаттануга! Кукарача!
Шаг — свинг!
Шаг — шейк!
Проще в мире нет задачи!
Шаг! Шаг!
Но я хочу не так! Я хочу не так!
Я хочу не так!
Я хочу не так, я хочу иначе!

А пароход «Глеб Бокий» тем временем идет по морю к острову чудес...

Дискотека! Дискотека!
Каруселью на оси!
Завертела человека —
Господи, спаси!
Здесь — знамя,
Там — флаг!
В мире проще нет задачи:
Здесь — свой!
Там — враг,
К черту нежности телячьи!
Цель одна — успеть к раздаче!
Прыг — скок!
Но я хочу не так! Я хочу не так!
Я хочу не так!
Я не знаю, как — но знаю, что иначе!
Дискотека! Я хочу не так.

Из окошка сторожевой будки виден строй вновь прибывших каэровцев. Когтев следит за ними, держа палец на спусковом крючке карабина.

Один из командиров со списком в руках стоит перед строем.

— Жиро... Жак... — кричит он.

Француз делает шаг вперед.

— Bonjour, camarade! — солнечно улыбаясь, откликается он. — Salutations à pays de la liberté des marins de Marseille![6]

Командир кивает ему. Француз входит со своим узелком в ворота монастыря.

Молодой человек в очках и человек в серой барашковой шапке стоят рядом.

— Доллер Александр! — вызывает командир.

— Англичанин, — шепчет Когтев с ненавистью. — Бернард Шоу!

— Вы мне весьма симпатичны, Борис, до встречи, — говорит Доллер соседу и делает шаг вперед. — Полковник генерального штаба Русской Императорской армии. Десять лет.

Он закидывает мешок за плечо и шагает к будке. Выстрел из окна. Полковник падает. Мешок летит в сторону, барашковая шапка в другую.

Два охранника сразу же подбегают и за ноги оттаскивают тело. Голова полковника бьется о каменистую дорогу. Тишина.

— Баранцевич Борис.

Молодой человек снимает очки и снова надевает. Шаг вперед.

— Чемпион России по французской борьбе и боксу, кандидат правоведения. Десять лет.

Командир кивает: иди.

Баранцевич вздыхает, наполняя могучую грудь воздухом, и идет к воротам, стараясь не глядеть на будку, на окошко, на лицо Когтева в нем и дуло карабина.

Весь строй смотрит на него, не отрываясь, в страшной тишине. Баранцевич идет к будке... Проходит мимо... И, живой, перекрестившись, входит в ворота монастыря.

— Здравствуй, дорогая мамочка! — слышен голос Юрочки. — Посылку получил, спасибо тебе, родная. Только, умоляю тебя, не отказывай себе ни в чем ради меня. У меня вообще все очень хорошо, честное слово. Мне даже кажется, что все это только какое-то странное и неожиданное приключение.

Он стоит перед большим окном с темно-зелеными гардинами. Окно выше кремлевской стены. Белая ночь. Из окна видно Святое озеро и леса за ним.

— Кабинет в библиотеке открыт пять часов в сутки, а в остальном это будет моя комната, где я могу заниматься, читать и вообще жить, а на день убирать постель в шкаф.

В кабинете, в центре, закрытый зеленой тканью стол, вокруг него стулья. Второй стол, письменный, с лампой под зеленым стеклянным абажуром. У стены шкаф. Напротив диван. Над ним висят портреты Дарвина и Павлова.

— Отсюда я вижу синь озера, все оттенки зеленого, бледно-голубое и золотистое небо Севера.

Та-та-та! Вдруг далекая пулеметная дробь за окном.

Комендант Когтев, в белых подштанниках, босой, с пьяным безумием в глазах, строчит из ручного пулемета, держа его на весу.

Бойцы, тоже полуодетые, бегут к нему на берег бухты со стороны кремля.

— Тревога, братва! — кричит он и жмет на гашетку. — Защитим наш революционный остров от нападения буржуазной эскадры! Умрем как один,

[6] «Здравствуй, товарищ! Привет стране свободы от моряков Марселя!» (*фр.*).

но не сдадимся кровожадным акулам империализма! Крейсер «Аврора», огонь!

— У меня уже есть первое поручение, — продолжает голос Юрочки, по-прежнему стоящего у окна. — Завтра с утра отправляюсь разносить книги в штрафные изоляторы... Да! Помнишь, мы читали с тобой «Пигмалион» Бернарда Шоу, смеялись и говорили, что хорошо было бы познакомиться с этим великим чудаком ирландцем. Так вот, кажется, скоро мне представится такая возможность...

Два бойца, поддерживая под руки обмякшее тело Когтева, волокут его к монастырским воротам.

Портрет Ленина в кепке на стене в бывшей монастырской келье. Под ним фотография. Группа моряков на носу крейсера. Каменные застывшие лица, робы, тельняшки, на ленточках бескозырок надпись: «Аврора».

На другой стене плакат: «Фронтов нет — опасность есть. Держите порох сухим».

Страшный храп слышен в келье.

Женщина в мужской рубахе, на коленях, водит по полу тряпкой. Видны в полутемноте очертания ее фигуры, спина, босые ступни, опирающиеся пальцами о пол, и волосы, упавшие на лицо. Она выжимает тряпку над ведром. И трет пол.

В нише на кровати, свесив руку к полу, спит с открытым ртом Когтев. Его тело сотрясает судорога. Не открывая глаз, он шарит возле кровати, подносит к губам бутылку, она пуста. Швыряет бутылку в каменную стену.

— Баронесса! — кричит он хрипло.

Женщина медленно убирает волосы с лица.

— Баронесса, ваше благородие! Желаете нюхнуть?

Она оборачивается. Ей лет тридцать. Необычайно хороша собой, нежное лицо. Но сейчас оно будто мертвое. Она идет к столу, садится.

Когтев, в подштанниках, садится напротив. На столе среди бутылок, развороченных консервных банок и тарелок с объедками — блюдце с белым порошком.

Когтев, зажав одну ноздрю, другой шумно вдыхает кокаин. Двигает блюдце к баронессе. Она наклоняется, вдыхает. Глаза ее зажигаются ненавистью.

— Ты безумец, Когтев. Зачем человека убил?

— Дура ты, бля, хоть и баронесса, — добродушно отвечает Когтев. — С вами, с каэрами, по-другому нельзя. Сразу знать должны, чья здесь власть! Факт! И так тут бордель по всей форме. У нас на «Авроре» знаешь, какой порядок был? Пример всему российскому флоту!

Он снова нюхает. И она тоже.

— Ты же русский, Когтев, покайся. Помолись...

— Почему? Я молюсь, — смеется Когтев и, обернувшись к Ленину, крестится.

Бам-бам! Бьют монастырские часы.

Дверь кабинета открывается. На пороге худощавый человек с длинными волосами, обрамляющими лицо мудреца с вьющейся седоватой бородкой.

Юрочка за столом наклоняется над книгой. Одной рукой листает ее страницы, другой делает записи в тетрадке.

— Пишу, читаю без лампады? — говорит вошедший.

Юрочка вздрагивает, оборачивается, стремительно встает навстречу.

— На ночь, юноша, за счет сна читать вредно, — ласково говорит вошедший.

— А вот товарищ Сталин, — улыбается Юрочка, — всегда на ночь просматривает свежие издания художественной литературы.

— И за это вы хотели его убить? — качает головой вошедший. — Нехорошо. — Кладет руку Юрочке на плечо, убирает. Садится. Смотрит на обложку книги, которую читает Юрочка. — Чем же вас заинтересовал любитель тайного знания и материалист Фауст?

— Я вам признаюсь, искания Фауста близки мне! — горячо отвечает Юрочка. — Я тоже ищу, я тоже стараюсь познать мир. Фрол Александрович! Я принял железное решение: каждый день я должен что-то закладывать в голову и сердце!

— Это похвально.

— Я очень надеюсь на будущее! Ведь не может быть это всегда!

— Да, все проходит, — задумчиво произносит Фрол Александрович. — Но все остается. И подвиги, хотя бы о них все забыли, дают свои плоды. И преступления.

Когтев на кровати. Держит перед глазами стакан и мутно смотрит на него. Пьет.

— Баронесса! Иди!

Она подходит к кровати, садится на край. Он кладет руку ей на ногу.

— Баронесса, дай сиську.

— Прикажи, чтобы Доллера нам разрешили похоронить по-христиански. А не, как собаку, в яму.

— Прикажу... Дай!

Она, не глядя на него, вынимает из-под рубахи левую грудь. Он приподнимается, тычется, целует, мычит, берет губами сосок. И засыпает.

Она, опустив руки, невидяще смотрит перед собой, слезы ползут по ее щекам.

Раннее утро. Чайки безбоязненно ходят по дорожкам и между клумбами. Горбатый монах метет кремлевский двор.

Пожилая дама, одетая, словно она еще в начале века, сидит на скамейке. На коленях раскрытая книга. Дама смотрит на страницы сквозь лорнет, а другой рукой отщипывает от черной хлебной пайки по кусочку и медленно съедает.

Чайки заинтересованно подходят к ее ногам в лаптях.

— Птица Божья... — вздыхает монах. — Чайка соловецкая... Второй такой нет...

Дама строго смотрит на птиц. Переводит взгляд на страницу и ест хлеб.

Юрочка, держа в руках связки книг, выходит из библиотеки, проходит по двору, заворачивает за угол старинного каменного здания.

Заключенные, заспанные, мрачные, вываливаются во двор из дверей Преображенского собора, нехотя сбиваются в колонну. Среди них Баранцевич.

— Пошли, пошли! — кричит ротный командир. — Сосна валютой пахнет!

Он идет впереди колонны, за ним боец с винтовкой.

Баранцевич замедляет шаг, пропускает вперед заключенных, пятится и оказывается в самом хвосте колонны с явным намерением вообще покинуть ее.

— Вы что, Баранцевич? Куда? — с ужасом шепчет ему профессорского вида пожилой человек с несчастным лицом, в пенсне на шнурочке.

— Погуляю немного, профессор, — улыбается Баранцевич. — Оглядеться надо.

— С ума сошли? Вас же убьют!

— Авось не убьют. Но уж по одной половичке со всеми ходить не собираюсь.

Полутемный простенок между зданием и крепостной стеной. Дверь. Возле нее часовой с винтовкой. Узкое окно над землей забрано толстой решеткой.

Неожиданно сильный толчок отбрасывает Юрочку к стене и ударяет об нее. Он роняет одну связку, ничего еще не понимая, наклоняется, чтобы поднять.

Светлоголовый шпаненок с ангельским лицом молча рвет у него книги.

— Ты что? Зачем?

Он тянет книги к себе. Шпаненок пытается дать подножку, бьет босой ногой.

Часовой с интересом наблюдает за происходящим.

Шпаненок все-таки вырывает несколько книг и бежит с ними. Юрочка догоняет его, толкает в спину, тот падает. И тут Юрочка видит наставленную на него финку.

Это уже другой шпаненок, постарше. Он яростно чешется одной рукой под лохмотьями, а другой держит нож.

Чья-то могучая спина заслоняет Юрочку от ножа. Едва заметное движение. Финка летит на камни со звоном. Нога в большом ботинке наступает на нее.

— Ты что, сволочь, не в свои дела мешаешься? — угрожающий «воровской» голос. — Катись к чертовой матери, пока кишки не выпустили.

Баранцевич оглядывается. Он и Юрочка окружены урками.

— Спина к спине, мальчик! Смотри за ножами. — Баранцевич принимает боксерскую стойку и неожиданно запевает: — «Там, спина к спине у грота...»

— «...Отражаем мы врага», — в тон ему подхватывает Юрочка.

И смело встает спиной к Баранцевичу, лицом к врагу. Один из них бросается на Баранцевича, сверкает клинок финки. Сила удара как будто поднимает нападавшего в воздух, и он тяжело падает на землю.

— Кончай, шухер, ребята! Откатывай! — вдруг командует знакомый нам вор с наколками, выходя вперед. — Это ж сам Маска смерти! Я вас, товарищ Баранцевич, еще на пароходе спознал. И как же вы боролись, чтоб я сдох! Одесса-мама, двадцатый год, цирк! Я плакал слезами! Я — Мишка Цыган!

— Расходись! — наконец кричит издалека часовой.

— Так если у вас останется какая завалящая книжонка, не Шэкспир, — оборачивается Мишка, — так вы поимейте нас в виду, товарищ Баранцевич! А то у нас картишки кончаются! Нам же без них здесь просто нечего делать!

Баранцевич и Юрочка идут к выходу из кремля. Юрочка достает пропуск. И вопросительно смотрит на своего спутника.

— Походка уверенная и никакого смущения, — негромко говорит тот.

— Стой! Пропуск на выход!

Часовой в арке преграждает путь винтовкой.

Баранцевич вынимает коробку папирос, открывает ее перед бойцом.

— Ух ты, мать честная! — восторгается тот с почтением. — «Наша марка»!

— И одну в запас, — говорит Баранцевич.

Поделом тому, кто сдался!
Сильным побеждать дано!
Нам и груз, нам и красотки!
Что останется — на дно!

Баранцевич и Юрочка идут рядом по дороге вдоль стены мимо Святого озера и вместе не очень стройно поют или, скорее, выкрикивают:

Ветра свист и глубь морская!
Жизнь недорога!
Там, спина к спине у грота,
Отражаем мы врага!

Рассмеявшись, они останавливаются и хлопают друг друга по рукам.

— Вы проверены в деле, Юра, — говорит Баранцевич серьезно. — Дружба?

— Дружба! — с сияющим лицом отвечает Юрочка и восторженно смотрит на Баранцевича. — Как это вы с папиросами... ловко!

— Психология, — усмехается Баранцевич. — Хомо советикус, примитивный тип.

Гудки над островом. Один, другой, третий... Тревога!

Разбежавшись лыжами по воде бухты, поднимается в воздух гидроплан. Качнув крыльями, набирает высоту и над дорогой летит в сторону леса.

— Побег, — говорит Юрочка.

Отряд с винтовками наперевес с топотом проносится мимо них. Двое держат на поводках больших овчарок.

Обгоняя отряд, вырывается вперед малорослый всадник на коне. Он в туго перепоясанной ремнем гимнастерке с двумя ромбами в черных петлицах. В левой руке поводья, в правой наган.

За стеклом кабины гидроплана видно лицо летчика в шлеме и в очках-консервах. Снижая аппарат над лесом, он глядит вниз.

Там, на вырубках, фигурки людей...

Гудит авиамотор над лесом. Вооруженные охранники, курившие, сидя на обработанных стволах-баланах, вскакивают на ноги, задирают головы. Заключенные, опустив руки с топорами, тоже смотрят в небо.

Глуховский в шляпе и шарфе и седой старик в пенсне, ухватившись за оба конца балана, оттаскивают его в сторону. Останавливаются, смотрят вверх.

— Вы что там не видали, шакалы? — рычит отделенный командир и бьет прикладом Глуховского в спину.

В чаще седой старец в ветхой монашеской одежде вылезает на свет божий из почти незаметной между черными елями землянки с крохотным окошком.

Щурится на солнце, прислушивается. Губы его шепчут слова молитвы: «Да постыдятся и посрамятся ищущие души моей... Да обратятся назад и покроются бесчестием умышляющие мне зло... Да будут они как прах перед лицом ветра... И Ангел Господень да преследует их...»

Летчику сверху видны всадник на лесной дороге и бегущие за ним бойцы.

Всадник на скаку палит из нагана.

— Нет, Борис, от нас убежать невозможно, — убежденно говорит Юрочка. — Уже проверено. К тому же я ведь фаталист. Как у Лермонтова. Раз уж так вышло, отсижу. Три года не так много.

— Невозможного нет! — Баранцевич подмигивает ему. — Первый принцип Тейлора знаете? Сначала надо изучить задачу. И проанализировать движения, необходимые для ее выполнения. Запомните, фаталист.

Юрочка взволнованно смотрит на него. Баранцевич загадочно улыбается.

— А вы что? — понизив голос, спрашивает Юрочка. — Решились? Да?

— Я их ненавижу, — вдруг с холодной яростью говорит Баранцевич. — И проводить в их компании десять лет не собираюсь. Тем более, восемь грамм свинца. Догадываетесь, в чем их главная слабость? В том, что они идиоты. А мы — нет.

Крутой морской берег. Валуны.

Летчик видит весельную лодку на воде. Ветер отгоняет ее от берега. Между валунами неподвижное тело человека, разбившегося насмерть в рискованном прыжке с крутизны.

Перед радиостанцией курят на солнце сотрудники, сидят, стоят. Копыта цокают по каменистой тропе. Сидевшие вскакивают и вытягиваются.

Малорослый всадник спрыгивает с коня, привязывает его.

— Здравствуйте, товарищ начальник информационно-следственной части!

Не ответив и даже не взглянув на них, начальник поднимается на крыльцо.

— Взяли шакала, — входя, сообщает он с легким латышским акцентом. — С экономией патронов.

— Чтоб это у нас последний побег был! Понял меня, Лапиныш?

Когтев с опухшим похмельным лицом сидит у стола с радиоаппаратурой. Возле стола стоит Гурвич. Рядом с Когтевым — начальник станции с бородкой. В наушниках. Слушает, быстро записывает. Передает Когтеву узкую полоску бумаги.

— «Приезд Бернарда Шоу на Соловки более чем возможен», — читает текст Когтев. — Вот едрена вошь! «Обсуждаются детали»...

— Welcome Mr. Shaw! — смеется Гурвич. — Повеселимся!

— И отчего вы всегда шутите, ваша нация? — укоризненно глядит на него Когтев.

— Да потому что нам всегда очень весело, товарищ Когтев.

— С чего это вам уж так весело? — подозрительно спрашивает Когтев и — начальнику радиостанции: — Пойди, браток, погуляй пока! Подыши.

Тот сразу послушно встает и выходит, прикрыв дверь. А Когтев протягивает Лапиньшу бумагу с текстом, смотрит, как тот читает.

— Что ж, — наконец говорит он, — источник вообще заслуживает доверия. Будем готовиться. Я займусь разгрузкой острова. Как там это мужичье сиволапое? Все молятся?

— Молятся, — с удовольствием соглашается Лапиньш.

— Ну вот и действуй. Соответственно. А на тебе, Гурвич, вся культура... — Когтев сжимает руку в кулак. — Покажем этому чертову лорду наши советские Соловки! Пусть потом хоть ихнему королю похвастает, какая у нас тут жизнь!

Зеленая гора, белый храм без креста. Под куполом — стеклянный глаз маяка.

Деревянная лестница напротив храма. Многими ступенями она уходит вниз по склону горы и исчезает в зелени. Крестьяне поднимаются, подгоняемые прикладами. Среди них Степан Ефремов. В лаптях, со связанными за спиной руками.

Наверху их ждет Лапиныш.

Ветхий серебряный старичок в рясе и скуфейке тяжело всходит вверх по другой лестнице, крутой, винтовой, внутри храма. В руках у него бутыль с маслом.

Проход сужается, переходит в прозрачный барабан. Здесь установлены простой механизм и фонарь. Монах поправляет фитиль, шепча молитву, наливает масло.

Конвойные загоняют крестьян в храм. Лапиныш входит последним. Бойцы закрывают за ним дверь и встают по обе стороны.

Юрочка со связкой книг бодро шагает к храму по дорожке, ведущей в гору из леса.

Голые люди, кто с закрытыми глазами, кто с открытыми, с искаженными отчаянной мукой лицами стоят в ряд на камнях за стволами елей. Охранник с винтовкой между коленями сидит на таком же камне и сворачивает цигарку, поплевывая на бумажку.

Тихо, недвижно, как изваяния, стоят за деревьями люди. Юрочка не видит их.

— «И опять идут двенадцать, — декламирует он в такт шагам, — за плечами ружьеца...»

Внутри храма в темноте слышно тяжелое дыхание. И спокойный голос:

— Молитву бы на исход души.

— Креститься как? Руки-то связаны.

— А мысленно. Он все увидит.

— Владыко Господи Вседержителю, Отче Господа нашего Иисуса Христа, — начинает один голос, и к нему присоединяются остальные. — Иже всем человекам хотяй спастися и в разум истины придти...

— Молчать, шакалы! — кричит Лапиныш.

— ...Не хотяй смерти грешному, но обращения и живота...

Юрочка проходит мимо храма на площадку над склоном горы. Далеко окрест видно невероятное пространство. Леса, озера и блистающий под солнцем край моря.

Юрочка вдыхает воздух полной грудью и счастливо улыбается.

Внутри храма. Выстрелы. Стоны. Но громче выстрелов:

— Ей, Человеколюбивый Господи, повели, да отпустится от уз плотских и греховных, и приими в мире душу раба Твоего и покой ю в вечных обителях со святыми Твоими...

— Вот, пожалуйста! У меня пропуск в штрафной изолятор, — говорит Юрочка бойцу. — Я книги принес.

— Назад! — боец вскидывает винтовку.

Юрочка растерянно отступает. И тут слышит какой-то звук, плеск воды. Он смотрит в сторону. В нескольких шагах от него Лапиныш из ведра, стоящего на земле, зачерпывает горстью воду и моет голенища своих сапог.

— Я же книги принес, — бормочет Юрочка. — Из библиотеки. У меня пропуск...

И видит, как земля под сапогами Лапиныша становится розовой.

Лапиныш делает шаг к Юрочке, бьет его кулаком в лицо и надевает ему на голову ведро, говоря при этом с холодной яростью:

— Не смотреть на меня, шакал! Не смотреть!

В круге света на темной сцене Музыкант с гитарой в руке.

— Уважаемая публика! Надеемся, не скучали, получили удовольствие? А теперь небольшой перерывчик! Расслабьтесь, как говорится, похрустите попкорном!

Туман над морем. В прорывах тумана виден монастырь...

Музыканты играют, поют:
Не то на белых парашютах,
Не то на белых облаках
Они повсюду нам являлись
На наших жизненных путях.
А мы размахивали флагами,
А мы блудили или бредили,
А это были ангелы — ангелы!
А мы и не заметили.

«Глеб Бокий» надвигается на нас из тумана времени.

Они нас булочками пичкали
И отбирали наркоту,
А нам они казались птичками,
И мы их били на лету.
Они читали нам Евангелье
И предлагали нам бессмертие,
А мы футбол гоняли в Англии
Или охотились в Кахетии, —
А это были ангелы — ангелы!
А мы и не заметили.
А это были ангелы.
А мы и не заметили.

Занавес из серой мешковины с чайкой расходится. Задник и декорации изображают провинциальный театр прошлого века.

Дирижер в черном смокинге машет палочкой. Оркестр, рассевшийся перед сценой за деревянным барьером, играет что-то старинное, водевильное. На сцене трое в костюмах того же, старинного, времени.

Лев Гурыч Синичкин — небольшого роста, с комическим лицом и ужимками, скрывающий молодой возраст под гримом и париком. Красавец Апраксин, затянутый в белый мундир, с деревянной шашкой. И девица в розовом чепчике, Лиза Синичкина, выглядящая совсем юной. Но это уже знакомая нам баронесса.

Синичкин, совершая забавные антраша, поет:

Теперь я с дочерью с моею
Являюсь к вам на строгий суд...

Он выходит на авансцену, кивает на баронессу и интимно сообщает:

— Стро-о-гий суд! Пятьдесят восьмая-три, контакты с иностранным государством в контрреволюционных целях...

Зал отвечает ему хохотом и аплодисментами. Дирижер взмахом резко обрывает оркестр. Тишина. И Синичкин начинает виртуозно бить чечетку.

— Помнишь, мамочка, как мы ходили с тобой в «Художественный» на «Турбиных», как ты заплакала и как мы с тобой спорили о созвучности этого спектакля нашей эпохе. Представь, у нас тоже свой театр! Только чайка летит в другую сторону. Но какая волшебная атмосфера! И, знаешь, я будто чувствую, что ты рядом...

В первом ряду Гурвич и еще трое в командирской форме.

Заключенные мужчины — отдельно от женщин. За ними следит сидящая на краю женского ряда огромная баба с кирпичным лицом, ротная командирша. Бойцы Соловецкого особого полка — тоже отдельно.

В первом ряду, через несколько кресел от начальства, мексиканец в сомбреро. Он смотрит не на сцену, а на сидящую рядом очаровательную молодую женщину с тонким восточным лицом. И она смотрит на него. Они держатся за руки.

Сзади Тиберий с блокнотом и карандашом. Пишет и едва слышно бормочет:

— Ширится культурная жизнь... Мощным ключом бьет... В условиях концлагеря театр является могучим проводником воспитательно-просветительного воздействия на заключенных... Но уйдя от современности, искусство мертво...

Смотрит на сцену, заслоненную полями сомбреро, трогает мексиканца:

— Señor, que el bloqueo de la escena.

— Oh, lo siento! — Мексиканец снимает сомбреро и кладет на колени. — Pero este es el unico lugar donde mi esposa y yo al menos puede resistir la mano[7].

Закончив номер, Синичкин оборачивается. Князь обнимает Лизу и поет:

Здесь карьер ваш театральный
Разве можно сделать вам?

Синичкин возмущен. Он тянет Лизу за руку. Ветринский — за другую, поет:

Наш театр провинциальный
Смех и горе, стыд и срам!

Зал хохочет и аплодирует.

Что за зданье, что за зала!
Как в ней зрители сидят!

В зал входит Когтев в длинном кожаном пальто и фуражке. Направляется к первому ряду. Младший командир вскакивает и уступает начальнику место. Когтев садится, не снимая фуражки.

[7] «Синьор, вы загораживаете сцену». — «О, простите! Но это единственное место, где мы с женой можем хотя бы подержаться за руки» (*исп.*).

Синичкин на сцене танцует с Лизой.

— Едрена вошь! Да это ж баронесса! — Когтев толкает Гурвича локтем. — Гурвич! Глянь! То ж поломойка моя! Факт! А я почему не знаю?

Рядом с Баранцевичем сидит Юрочка. У него синяк на скуле, рот разбит.

— Что это, Юрочка? — тихо спрашивает Баранцевич.

Глаза Юрочки медленно наливаются слезами.

— Пустяки. Орден. Красного Знамени, — улыбается он и дотрагивается до руки Баранцевича. — Возьмите меня с собой! Я решил.

— Ты хорошо подумал? — после молчания спрашивает Баранцевич.

— Действительно, я человек увлекающийся, мне мама всегда говорила, — горячо шепчет Юрочка. — Но я уверен, она меня поймет.

Среди заключенных — Глуховский. Через проход от него сидят женщины.

От лица одной из них он не может отвести взгляд. Это та, кого мы должны были запомнить. Она, как зачарованная, следит за происходящим на сцене. Лицо ее притягивает какой-то роковой, трагической красотой.

— Да знаете ли вы, милостивый государь, что это за талант? — гневно бросает Синичкин реплику в лицо Ветринскому.

Дирижер поднимает палочку, вступает оркестр. Синичкин поет:

Ей, с позволения сказать,
Не здешний театр — московский
Судьба судила украшать...

Взяв за руку Синичкина и выходя на авансцену, свой куплет начинает Лиза:

Театр — отец, театр мне мать!
Театр — мое предназначенье...

Когтев встает с кресла, идет к выходу, хлопает дверью. Гурвич — за ним.

У входа в театр стоят Когтев и Гурвич. Курят. Молча. Гурвич с опаской поглядывает на начальника.

— Это что, едрена вошь? Культура? — наконец, взрывается тот. — Поломойка на сцене поет! Ля-ля, ля-ля! И вот эту туфту контрреволюционную мы Шоу покажем?

Он с яростью давит окурок папиросы каблуком сапога.

— Смотри, Гурвич! Тебе ведь в Москву охота? Сколько уже здесь отбываешь?

— Второй год, — настороженно отвечает Гурвич.

— Вполне можешь здесь еще годика на три задержаться. Или вообще... Факт!

В полусвете белой соловецкой ночи из дверей театра выходят зрители. Мексиканец в сомбреро и его жена глядят в глаза друг другу. Он никак не может отпустить ее руку. Ротная командирша грубо тянет ее за собой.

Глуховский останавливается, будто кого-то ждет.

Женщины-заключенные громко, развязно смеются. И с ними так же смеется та, на которую в зале смотрел Глуховский. Он делает шаг за ней.

— Что, фраер, попал? Полюбилась марушка? — слышит он сзади голос Мишки Цыгана. — Так то ж Сонька-хипесница! И не таких, как ты, фраеров на большие бабки чистила. Артистка! Сонька, сука, любовь моя!

И он с наигранной страстью рвет на груди рубаху и поет:

Но какая же причина,
Что могло такое быть,
Чтобы так рыдал мужчина,
С сердцем каменным бандит?

— Да ты, однако, тоже артист, Цыган, — усмехается Глуховский.

Молодой человек, который недавно был Синичкиным в водевиле, теперь в форме с черными обшлагами и петлицами. Он ведет по дороге лошадь. Она медленно переставляет ноги, тащит телегу с единственным трупом под рогожей.

Погост. Горит костерик. Могильные кресты, церковка с забитой дверью. На пороге сидит старенький священник в рясе с подрезанными полами, в красноармейском шлеме со следом от отпоротой красной звезды. Вдали — темная стена леса.

Апраксин и двое мужчин офицерской выправки копают лопатами в кладбищенской земле яму. Рядом пустой гроб, сколоченный из свежих досок.

Баранцевич сжимает в клещах гвоздь, калит его добела в пламени костра и передает Юрочке. Стоя на коленях, он выжигает на деревянном кресте корявые буквы: «Генерального штаба полковник Доллер».

Едет телега вдоль монастырской стены. От нее отделяется боец с винтовкой. Увидев того, кто идет рядом с лошадью, берет под козырек и отступает к стене.

С разных сторон, возникая словно из странного ночного воздуха, тянутся к погосту заключенные с печальными, изможденными лицами интеллигентов.

Лошадь. Телега. «Синичкин» в форме.

Апраксин заколачивает крышку гроба. Рядом Фрол Александрович из библиотеки, журналист Тиберий. Дама с лорнетом. Пожилой человек профессорского вида в пенсне на шнурочке.

— Уж вы простите, мои хорошие, за неимение паникадила, — тихо подходит к ним священник. — Да и кадить нечем, ладану-то нет.

Через ворот рясы тащит спрятанный на груди самодельный, вырезанный из дерева крест, поднимает его.

— Душе моя, душе моя, восстани, что спиши, конец приближается, и нужда ти молвити: восстани убо, да пощадит тебя Христос Бог... — Медленно идет вокруг гроба и крестит его. — Не на одре среди милых сродственников, не на бранном поле среди воинов, — смотрит он на собравшихся, — на острове святом, великом памятью святителей Германа, Зосимы и Савватия, положил он живот свой, пал от руки зверя, явившегося из бездны. Пойдет зверь в погибель, а раб Божий Александр, свершивший свой подвиг земной, в райские кущи, в жизнь вечную... Со святыми упокой...

Офицеры, подняв гроб, срываясь и оступаясь, опускают его в яму. Каждый бросает горсть земли. Холм вырастает над могилой. В ногах укрепляют крест. Апраксин читает то, что выжжено на дощечке:

Я не первый воин, не последний...
Будет долго родина больна.
Помяни за раннею обедней
Мила друга, верная жена!

Тишина. И вдруг в тишине — звонкий Юрочкин голос:

— Товарищи! Отчего мы не рвем эту цепь? Мы же ни в чем не виноваты! Надо вырваться отсюда любой ценой. А кто доберется до Москвы, пусть расскажет! Они не знают! Я уверен, они просто не знают!

Все молчат. Баранцевич дотрагивается до руки Юрочки и глазами показывает ему на «Синичкина» в форме. Апраксин, заметив это, смеется:

— Павлуша — свой, не стукнет. Хотя и чекист, бывший.

— А скажите, Павлуша, — вдруг подозрительно спрашивает Тиберий, — а за какой такой проступок в органах вам срок припаяли?

— Угнал по пьянке у иностранного посла автомобиль. Покататься захотелось, — усмехается Павлуша. — Я еще в кадетском корпусе по авто с ума сходил.

— А где же ваш блокнот, Тиберий? — вдруг спрашивает Фрол Александрович и показывает на могилу. — Как вы опишете это происшествие? В виде зарисовки из нашего быта?

Застывшая металлическая гладь озера, окруженного недвижными елями. Плоский камешек отскакивает от воды. Раз, другой, третий, четвертый...

Тиберий сидит на берегу на валуне и бросает камешки — «печет блины».

— Сбежать к воде... Почувствовать сладостное прикосновение мокрой травы к босым ножкам... — Он как будто бредит. — Тебе восемь лет... Сбежать к воде... И, скинув с себя все, бесстрашно упасть в воду... И, перевернувшись на спину, увидеть над собой небо... И душу... свою... медленно, в солнечном сверкании, с улыбкой пролетающую в небе на маленьких слабых крылышках...

Плеск... плеск... Отскакивают от воды камешки...

Поют рок-музыканты на сцене:

Аве, Мария!
Там,
Далеко-далеко-далеко,

Где
Под луною сверкают березы,
Где, улыбаясь и нюхая розы,
Козы
Дают
Молоко,
Там,
Наконец приведенный к Судье,
Скрыть
От него ничего ты не сможешь
И
Все как есть
Досконально доложишь,
И
Все простится тебе
Там,
Далеко, где сверкают березы,
И козы,
Как звезды,
Видны в темноте...
Аве, Мария!..

Горбатый монах метет двор. Поливает из медного кумгана цветы.

Из окна строения, выходящего во двор, слышно дребезжащее радиопение:

Песнь моя, летит с мольбою
Тихо в час ночной.
В рощу легкою стопою
Ты приди, друг мой...

Дребезжит репродуктор на стене в библиотеке. Фрол Александрович, забывшись, с тихой печальной улыбкой слушает далекое пение. Он сидит на высоком стуле, за стойкой со стопками книг.

Юрочка по другую сторону стойки, макая кисточку в баночку, наклеивает на обложки бумажные квадратики, пишет на них шифры и номера. Ставит на страницы штампы: «Библиотека СЛОНа».

Дверь открыта в небольшой читальный зал, видны полки с книгами по стенам, портрет Горького, четыре стола, заваленные книгами. И читатели за столами.

Молодой парень в гимнастерке и фуражке что-то старательно выписывает в тетрадку. За другим столом читает летчик в кожаном шлеме.

Здесь же Баранцевич. Перед ним раскрыт большой географический атлас.

— Здравствуй, дорогая мамочка, — слышен голос Юрочки. — Умоляю тебя, родная! Не хлопочи о свидании, все равно не получится, а ты только огорчишься еще больше. А у меня приятные интересные дни. Именины сердца да и только. Хорошие книги, интеллигентные коллеги, интересные люди среди читателей...

Баранцевич, встретив взгляд Юрочки, кивает ему. Юрочка, оставив свое занятие, идет в читальный зал.

— Отличный атлас, в высшей степени полезный, — Баранцевич перелистывает страницы-карты. — Вот эта карта... и эта... Эта особенно...

Он со значением поднимает на мальчика глаза.

— Финляндия? — тихо удивляется Юрочка, и глаза его зажигаются. — Ура!

Конь под седлом привязан к кольцу в стене внутри кремлевского двора.

Когтев, разговаривая с Лапиньшем, выходит из дверей. Лапиныш отвязывает коня, прыгает в седло, едет к Святым воротам. Когтев проходит мимо клумбы, срывает цветочек, нюхает его и идет по двору.

Летчик встает из-за стола, хромая, со стопкой книг подходит к стойке, выкладывает книги перед Фролом Александровичем. Тот сразу отрывается от чтения и начинает просматривать их, записывая в формуляр, шепча при этом:

— О, Ницше... «Так говорил Заратустра»... — Он улыбается. — Книга для всех и ни для кого... Можем обсудить...

Дверь открывается, входит Когтев. Парень в фуражке сразу же вскакивает из-за стола и вытягивается.

— Читай, — добродушно машет ему Когтев. — Набирайся. Ленин тоже читал.

Баранцевич продолжает невозмутимо листать атлас.

— Смотри, Силин, — смеется Когтев, толкая локтем летчика. — Ты только в небе книжонками не увлекайся. А то как раз вторую ногу отрежут. Факт!

Силин, не обращая на него внимания, подвигает отобранные книги.

— «Униженные и оскорбленные», — говорит он. — «Преступление и наказание».

Расписывается в формуляре и выходит, так и не взглянув на Когтева.

— Видали? Рыло, бля, воротит! Культурный какой! А на нас еще обижаются, едрена вошь! — Взгляд на Фрола Александровича. — Бернард Шоу! Знаешь такого?

— Не имею чести быть знакомым. С Гербертом Уэллсом, да, беседовал, а с Шоу не пришлось. Юрочка! Будьте любезны, сыщите что-нибудь из Бернарда Шоу для гражданина начальника!

Юрочка в читальном зале начинает раздвигать книги на полках.

— По какой статье? — следя за ним, спрашивает Когтев.

— Пятьдесят восьмая-три, — охотно отзывается Юрочка, продолжая копаться в книгах. — Покушение на товарища Сталина!

— Работнички, бля! — ворчит Когтев, оглядывая полки. — А книжек вам на кой столько? И кому доверили? Мальчишке, каэру!

— Нет, мальчик хороший, старательный, — заступается Фрол Александрович, — нам он очень по душе пришелся.

— Бернард Шоу, — говорит Юрочка, идя с книжками к стойке. — Второй после Шекспира по популярности драматург в английском театре.

Открывает книжку: на форзаце портрет Шоу, на титульной странице название.

— «Ученик дьявола», — шевеля губами, читает Когтев и удивленно смотрит на библиотекаря. — Это как? А его сам товарищ Сталин принимал!

Христос раскидывает руки над лесной дорогой.

Молодой велосипедист, сотрудник радиостанции, крутит педали. Тормозит, упирается ногой в подвернутой штанине в землю и, оглянувшись, достает из-за пазухи конверт с надписью «Товарищу Когтеву, лично».

Осторожно открывает, достает телеграмму и читает, повторяя:

— Готовьтесь встрече английского гостя, — и радостно смеется. — Едет!

Вырубка в лесу. Заключенные, надрываясь, тащат баланы. Старик в пенсне, держа на весу окровавленную руку, сидит на земле.

— Я филон! Я филон! — охрипшим голосом кричит Глуховский. — Я филон, работать не хочу и другим мешаю!

Он, спотыкаясь, бежит вокруг сосны. Останавливается в изнеможении. Маленький, с мышиными глазками и уголовной мордочкой отделенный бьет его по ногам палкой, «дрыном».

— Бежи, твою мать! Бежи! — орет он. — Ты кто? А? Не слышу! Кто?

— Я филон! — снова бежит вокруг дерева Глуховский. — Я филон!

Падает на землю, шляпа слетает с него.

— Опять за свое, мразь? — чей-то голос.

Павлуша, в форме с черными петлицами, с пистолетом в кобуре на боку, стоит перед отделенным. За его спиной боец с винтовкой.

— Заключенный Глуховский, тринадцатая рота? Со мной.

Глуховский поднимается с земли, подбирает шляпу. Боец берет винтовку наперевес и подталкивает его в спину.

— Вкалывать! Вкалывать, ударники! Сосна валютой пахнет! — орет отделенный, с силой ударяет палкой по стволу дерева и плюет вслед Павлуше. — Ну подожди, сопля чекистская. Срока наши выйдут, я тебя еще встрену!

Стрекочет пишущая машинка, женские пальцы с маникюром бойко ударяют по клавишам «Ундервуда».

Баранцевич на стуле в небольшом помещении, куда выходят двери двух кабинетов. На одной из них табличка: «Воспитательно-трудовая часть».

Барышня с прической «фокстрот» и накрашенными губами печатает за столом, кокетливо посматривая на Баранцевича. Поймав его взгляд, направленный на ее ножки и коленки под столом, открытые короткой юбкой, грозит пальчиком.

— Но ведь прелесть, — улыбается Баранцевич. — Муж — Отелло?

— Отелло далеко, — смеется барышня. — В Москве. Заседает в наркомате. Ах! Мы с ним не сошлись во взглядах.

— На классовую борьбу?

— На половой вопрос. — Она вынимает из машинки лист. — И за это он направил меня на морской курорт. Здесь такие милые отдыхающие.

Встает из-за стола и с отпечатанным листом уходит в кабинет ВТЧ. Баранцевич — сразу же к столу, быстро перебирает лежащие на нем бумаги, одну прячет в карман и, прислушавшись, мгновенно снова оказывается на своем стуле.

Появляется барышня, закрывая за собой дверь кабинета, в котором виден Гурвич за столом и кто-то, стоящий спиной к двери.

Глуховский на фотографии, анфас и в профиль, на первой странице «Дела».

— Союз Русской свободы, — говорит Гурвич, читая. — Высшая мера наказания.

— Особым совещанием расстрел заменен на десять лет. — Глуховский стоит перед столом и держит шляпу в руках. — Пьяная болтовня в кабаке, не более того.

— Вы меня не помните, Глуховский?

Глуховский смотрит на него, не узнает, молчит.

— Что ж, неудивительно. Вы на сцене, а я в зале. Всегда в третьем ряду. Не пропустил ни одной премьеры Камерного.

— Вас называли «наш поклонник с Лубянки»! — улыбается Глуховский.

— В «Саломее» вы были блистательны! — Гурвич протягивает ему две бумаги. — Пропуск по всему острову. И записка в пошивочную, оденьтесь по-человечески.

Глуховский с удивленной улыбкой рассматривает написанное на бумагах.

— За что ж мне такое счастье?

— Мне нужно, чтобы вы подняли театр, Глуховский! На свою высоту! Нас заела проклятая провинция! Дайте нам что-то яркое, революционное по форме! Как вы умеете! В Москве запрещают, я вам разрешу! Я позволю вам всё!

Глуховский решительно кладет оба пропуска на край стола.

— Билет на вход почтительнейше возвращаю, начальник. Театр в этом безумном аду? Кощунство! Пляска на костях!

— Вшей кормить желаете? — ударяет Гурвич кулаком по столу. — Баланду хлебать? Это приказ, Глуховский! И не мой!

Он вдруг вскакивает. На пороге уже несколько секунд стоит Когтев.

— Все, Гурвич! Едет гад! Готовим встречу! — возбужденно объявляет он и смотрит на Глуховского. — Ты мне только откажись, бля! Сопли у мертвецов сосать будешь! Факт! Садись, товарищ.

Толкает Глуховского на стул, садится на место Гурвича. А тот остается стоять.

— Провернешь мне подготовку к приезду товарища... тьфу! Бернарда, едрена вошь, этого Шоу — на большой палец! Музыка, шутки, даже перцу можешь добавить. Весь остров твой! — И к Гурвичу: — Мандат ему выпишешь по всей форме!

Двор перед управлением.

— Отставить конвой! — командует Когтев.

— Есть, товарищ Когтев, — вытягивается Павлуша.

— Всех бери, кого захочешь, хоть со штрафников! — говорит Когтев Глуховскому и переводит взгляд на Павлушу. — Понял?

— Так точно, товарищ Когтев.

— Обещаю на очередной разгрузке снижение срока. — Он снова смотрит на Глуховского. — Ну а туфту заряди шь, сам на Секирку пойдешь.

Он заглядывает Глуховскому в глаза и вдруг целует в лоб. И уходит своей матросской походочкой, чуть вразвалочку.

— А что? Это интересно! — говорит Глуховский, глядя ему вслед, и улыбается, зажигаясь. — Нет, это просто грандиозно!

— Курите, товарищ Гурвич.

Баранцевич через стол протягивает открытую коробку папирос. Гурвич, усмехнувшись, берет папиросу, зажигает спичку, протягивает ее Баранцевичу.

— Спасибо, не курю. Я спортсмен, товарищ Гурвич. Баранцевич Борис.

— Кажется, знакомая фамилия.

— Знаменитая! Чемпион России и организатор всего физкультурного движения Москвы. — Он вздыхает. — Но по поручению Троцкого.

— Вот это нехорошо, — снова усмехается Гурвич. — Что же вы от меня-то хотите?

— Да нет! Не я от вас, а вы от меня. Во-первых, вы хотите, чтобы бойцы особого полка перестали до одури нажираться контрабандной «монополькой», а крутились бы на турнике и качали гири. Хотите?

— Хочу, — улыбнувшись, соглашается Гурвич. — А во-вторых?

— А во-вторых, вы настаиваете на том, чтобы я нашел в лагере всех, кто когда-то занимался спортом. Или бывших бойскаутов. И сформировал отличную футбольную команду. И волейбол! И плаванье!

— Ну а в третьих?

— Вот это как раз самое интересное, товарищ Гурвич. Мы... вы станете застрельщиками Спартакиады всех лагерей системы ГУЛАГ! И это будет иметь огромное политическое значение!

— Эка хватили! Всех лагерей!

— Учитесь мечтать, товарищ Гурвич.

Гурвич стучит в стенку. Дверь открывается. Влетает барышня в короткой юбке.

— Ниночка, — говорит ей Гурвич ласково, — оформи, солнышко, товарищу Баранцевичу пропуск всюду.

— Будет сделано, товарищ Гурвич!

Ниночка вылетает из кабинета.

— А когда приедет Бернард Шоу, уже подготовленный буржуазной пропагандой в определенном разрезе, — Баранцевич встает со стула, — он увидит не истощенных непосильным каторжным трудом несчастных заключенных... Он увидит крепкие, загорелые, мускулистые атлетические тела!

— Бойцов полка особого назначения, — подмигивает ему Гурвич.

В простенке между стеной и зданием стоит часовой с винтовкой. Над землей узкая щель окна с толстой решеткой.

Глуховский, проходя мимо, заглядывает в щель.

— Пошел! Пошел, шакал! — толкает его часовой дулом винтовки. — Проходи!

Глуховский минует простенок, по каменной лестнице поднимается на галерею.

Темный монастырский подвал с наплывами от сырости на кирпичных стенах. Равномерное чавканье раздается в тишине. И тяжелое дыхание.

В слабом свете, проникающем сквозь окошко, худые голые, ничем не прикрытые люди. Ноги их выше щиколоток погружены в бурую массу жидкой глины, покрывающую весь пол подвала. Они с трудом выдирают ноги из глины и месят ее.

— Jacques, pour l'amour de Dieu, dites-nous comment vous avez fini de l'URSS.

— Je vous le dis, ce n'est pas le temps, belle comtesse.

— Eh bien, encore une fois, s'il vous plait! Nous aimons a vous ecouter![8]

Комната со столами, заваленными обрезками материй, выкройками. В углу грудастый безглазый манекен. У стены на вешалках висят костюмы и пальто.

Француз в тельнике и берете крутит ручку швейной машины. Две молодые и одна старая женщина работают иглами, кроят материю большими ножницами.

— En France, il n'ya pas de liberté, mesdames! Republique est pietiné par la bourgeoisie et les politiciens![9]

— Имейте в виду, девы, свободы во Франции нет, — переводит старая графиня.

— Et dans «L'Humanité» je vois une photo. Heureux jeunes visages sur votre Place Rouge. Ils portent un gros capitaliste. Un travailleur frappe dessus avec un marteau. Et je sais que c'est mon pays![10]

---

[8] «Жак, ради бога, расскажите нам, как вы оказались в СССР». — «Я ведь рассказывал вам это уже не раз, прелестная графиня». — «Ну еще раз, пожалуйста! Мы так любим вас слушать!» (*фр.*).

[9] «Во Франции нет свободы, дамы. Республика растоптана ногами буржуа и политиков!» (*фр.*).

[10] «И вот в «Юманите» я вижу фото: счастливые юные лица на вашей Красной площади, они несут жирного капиталиста. А рабочий бьет по нему молотом. И я понимаю, это моя страна!» (*фр.*).

— Он видит на фото Красную площадь и понимает, что это его страна!

— Et quand le «Saint Francois» entre le port d'Odessa, je dis: «Adieu, malheureuse France, bonjour, un pays de Liberté!» Et je saute par-dessus bord![11]

— И наш Жак прыгает за борт в Одессе — переводит графиня с комическим выражением, — и кричит гэпэушникам: «Здравствуй, страна Свободы!»

— Et je suis là! Vous pouvez dire que je suis un idiot?[12]

— Нет! Нет! — кричат женщины хором.

— Non! Parce que je suis avec vous, mes jolies![13]

— Вот это поступок настоящего мужчины, — говорит Глуховский и протягивает графине записку от Гурвича.

— Deshabiller... О боже! — смеется графиня. — Раздевайтесь, monsieur!

— Здравствуй, мамочка, — слышен голос Юрочки. — Пожалуйста, не огорчайся. Я был уверен, что ты получишь отказ. Прошу, прекрати все попытки приехать ко мне, чтобы потом так не переживать...

На окраине леса под деревьями стоит тачка, полная сырого торфа. Японец Кимура снимает с ног резиновые коты, остается босой и встает напротив Юрочки. Сложив ладони, кланяется ему. И тот в точности повторяет его движения.

Японец принимает стойку. И точно так же — Юрочка. Он делает прием джиу-джитсу — выпад правой рукой. Почти незаметное движение японца. Юрочка на земле.

— Бежать собрался, марчишка, — говорит японец. — Сначара стань самураем.

Юрочка снова бросается на японца. И снова оказывается на земле.

— Жераю счастя, — невозмутимо говорит японец и кланяется.

Святое озеро. Юрочка и Баранцевич бурно плывут к берегу. Быстро натягивают одежду и сразу же бегут по дороге к монастырю.

— Дыхание! Главное — дыхание! — на бегу говорит Баранцевич. — Постоянно следить за дыханием!

Американец Билл и козел Мартин с тележкой двигаются им навстречу.

— Hi, Bill! Hi, Martin! — не останавливаясь, поднимает Юрочка руку.

— Остров чудес, — смеется Баранцевич. — Данте бы сюда.

— Ты будешь мной довольна, мамочка. Дышу воздухом, как ты просила. На семьдесят процентов выполнил намеченный план подготовки за девятый класс. В последнее время меня все сильнее интересуют вопросы истории, философии и религии...

Баранцевич делает сильный рывок и уходит вперед. Останавливается и ждет, когда Юрочка прибежит к нему.

— Четыре? — с надеждой спрашивает тот, тоже останавливаясь.

— Три с плюсом, — говорит Баранцевич. — Впрочем, прогресс заметен. Но надо увеличивать физические нагрузки. Мы должны быть готовы ко всему.

Задник сцены изображает лес, дорогу, вечернюю зарю. У кулисы крашеный столб, на нем прибиты две доски с надписями. На одной: «В город Калинов», на другой: «В усадьбу Пеньки помещицы г-жи Гурмыжской».

У противоположной кулисы замершие в объятии спиной к залу две фигуры, мужская и женская. Он в поддевке и сапогах, она в сарафане и лаптях.

Перед сценой в старинном кресле сидит режиссер, толстый пожилой человек в широкой полотняной блузе и с большой красной «бабочкой». На коленях книга.

— Теренька! — раздраженно кричит он. — Где мальчишка, уроды?

Из-за кулисы выталкивают мальчика, он в рубахе навыпуск, в картузе и босой.

— Тятенька! — дико кричит он, вылетая на середину сцены.

---

[11] «И когда «Святой Франциск» входит в порт в Одессе, я говорю: «Прощай, несчастная Франция! Здравствуй, страна Свободы»! И прыгаю за борт!» (*фр.*).

[12] «И вот я здесь! Вы скажете, что я идиот?» (*фр.*).

[13] «Нет! Потому что я с вами, мои очаровательные!» (*фр.*).

Стоит с ошалелым видом и не двигается. Режиссер яростно бросает в него книгу. Мальчик, очнувшись, наконец убирается со сцены.

— Значит, шабаш! — Парень целует девушку. — Бежать во все лопатки! Прощай!

В дверях никем не замеченный Глуховский. Он в преображенном виде. Черное полупальто с кушаком, черные галифе, высокие сапоги. Но на голове все та же неизменная шляпа.

— Явление второе, — говорит режиссер. — Пошли Несчастливцев и Счастливцев!

На сцене огромный человек с усами. В нем узнается санитар. Он в длинном парусиновом пальто, в руках толстая палка, за спиной чемодан на ремнях.

С другой стороны выходит Павлуша. Но не в костюме Счастливцева, а в своей форме. Санитар глядит в зал и не замечает этой странности.

— Аркашка! — подает он первую реплику.

— Я, Геннадий Демьянович, — отвечает Павлуша. — Как есть весь тут. И не один!

Глуховский проходит перед первым рядом, поднимается на сцену и встает рядом с актерами. Режиссер с изумлением глядит на него.

— Позвольте! Что это все имеет быть?

Павлуша достает из кармана мандат с печатью.

— В связи с прибытием в лагерь всемирного писателя Шоу решением Управления товарищ Глуховский назначен главным режиссером Соловецкого театра.

— А я? Я! Вдовин-Днепровский! Меня вся Россия знает.

— Все вопросы репертуара, идеологической и художественной линии, — продолжает Павлуша, — подбор актеров и назначения очередных режиссеров...

— Да пропадите вы пропадом! — Режиссер тычет кукиш. — Ни секунды не задержусь! Лучше опять на нары!

Он с силой пинает ногой кресло и тяжело, пыхтя идет по проходу к двери.

Из-за кулис на сцену выходят все актеры, занятые на репетиции. Соединение театральных костюмов прошлого века и лагерной одежды.

— И что теперь будет? — робко спрашивает девушка в сарафане.

— Буду я. Глуховский! И будет театр! Новый! Принципиально новый! Такой театр, что Таиров с Мейерхольдом попросятся к нам на Соловки.

— Милости просим в седьмую роту! — выкрикивает кто-то.

— Прочь старые приемы, башмак по всем ногам! — восклицает Глуховский. — На этих подмостках дадим бой современному театру. Начнем с грандиозного представления. С музыкой, танцами, пантомимой. Вырвемся из этих сцен, и нашим задником будет живое море.

В зале в одном из последних рядов сидит Тиберий со своим блокнотом.

— Мы давно ждали мятежа и дерзости, — бормочет он и строчит карандашом. — И вот он явился. Мессия в черной шляпе. Как в старом доме, куда въезжают новые владельцы, сразу же распахивают окна, чтобы выветрить затхлый дух, и уничтожают по углам паутину и плесень...

Актеры еще плотнее окружают Глуховского.

— Михаил Булгаков! Слыхали такое имя? В нашем театре в Москве мы ставили его пьесу. Веселая пьеса про некий фантастический остров. Багровый остров! Обитают на нем туземцы и арапы. Летают попугаи, говорящие, между прочим. Под милостивым присмотром самого главного белого арапа все поют и пляшут...

Павлуша выскакивает на авансцену и начинает бить чечетку.

Вдруг открывается дверь. На пороге Лапиньш. И боец с винтовкой.

— Всем разойтись! — кричит Лапиньш. — Спать! Спать, шакалы! По ротам!

В окно библиотечного кабинета смотрит белая ночь.

Юрочка лежит на диване одетый. Поднимает голову, опускает ноги на пол и тихо, босыми ногами, выходит из кабинета.

Минуя библиотечную стойку, входит в пустой, тихий читальный зал. Снимает с полки географический атлас. Кладет на стол, открывает, пере-

листывает. «Соловецкий архипелаг» — написано над картой.

Достав перочинный ножик, Юрочка вырезает карту из атласа. Оборачивается испуганно. За его спиной стоит Фрол Александрович в халате.

— Не спится? Вот и мне тоже. Эффект белых ночей, привыкнуть трудно, — вздыхает Фрол Александрович. — Садитесь, Юрочка, поговорим.

Он садится, и Юрочка тоже, пряча босые ноги под стул.

— Вы уже знаете, что такое разгрузочная комиссия? Тройка из ОГПУ? А кто такой Глеб Иванович Бокий? Я с ним немного знаком. Как ни странно, консультировал по вопросам оккультизма, каббалы и тайных наук. Но я не мистик, я в это не верю. А он верит. Страшный человек, Юрочка. Каждый год он приезжает с комиссией, и мы все замираем от ужаса. И недаром. А потом многие исчезают... — Он кладет руку на атлас. — Вы уже взрослый мальчик, Юрочка. Прошу вас, будьте осторожны. — Он встает. — Продолжайте. Берите, что вам нужно, и ложитесь спать.

В темном подвале голые люди тупо, как заведенные, месят ногами глину. Один из них падает. Лицом вниз. Его поднимают. Лицо, словно маской, покрыто глиной. Открытый рот страшно зияет и тяжело дышит.

А голые люди все месят и месят глину.

Утро. Берег озера. Здание кирпичного завода в отдалении. Дым из труб.

Глина. Женщины подвозят ее на тачках и опрокидывают в большой ящик с низкими стенками. Другие под присмотром мордатой командирши голыми руками лепят кирпичи и формуют их ножами. И складывают на земле в пирамиду.

— После бани вечером к начальнику, полы мыть, — подмигивает командирша баронессе. — Таки пожалел он тебя, фраериху несчастную. А зря.

Покосившись на соседку, баронесса прячет ножик в карман халата. Начинает накладывать сырые кирпичи из кучи в один из лотков, стоящих в ряд на земле. Женщины вешают лотки на шею и бредут к другой куче, которая растет на глазах.

Старуха с лицом аристократки на мгновение останавливается перед лотком.

— Фрейлина! Тебе что, особое приглашение нужно? — орет командирша.

Фрейлина надевает на себя веревочную петлю и с трудом выпрямляется. Проститутки, хипесницы, убийцы, воровки с удовольствием смотрят, как она идет, спотыкаясь под тяжестью пудового лотка. И кричат:

— Потрудись! Это тебе не за царицей, сучкой немецкой, хвост таскать!

Ноги ее скользят в грязи. Она изо всех сил старается сохранить равновесие. Голова клонится от непосильной тяжести. Но лицо при этом невозмутимо.

Сонька тоже следит за ней. Но молчит, нахмурившись.

— Бросай, сдохнешь! — вдруг не выдерживает одна из женщин.

Но фрейлина идет. Губы шепчут слова молитвы.

Женбарак. Шум, смех, брань, пение, визг.

Одни женщины лежат на нарах и на полу, уставшие, замаранные глиной. Другие, наоборот, ходят по бараку, дерутся. Кто-то наводит красоту, повязывает стриженую голову платком, выпускает из-под него «пейсики», глядя в осколок зеркала, белит лицо зубным порошком, красит губы чернилами.

Фрейлина в углу на коленях молится перед маленьким складнем.

— И рабом Твоим о вразех молитися повелевый, ненавидящих и обидящих нас прости, — едва слышно шепчет она, — и от всякого зла и лукавства...

— Святая какая объявилась! — смеется юная шалава, уперев руки в бока.

Сонька, лежавшая на нарах, приподнимает голову. Встает.

— Закрой пасть, блядь сопливая! — хватает она юную шалаву за волосы.

— Да в согласном единомыслии славим Тя, единаго Человеколюбца...

— Сонька! — кричит мордатая командирша с порога. — Хряй сюда!

Глуховский и Павлуша в форме стоят рядом с ней на пороге барака.

Сонька, отпустив шалаву, пробирается через весь барак к дверям.

— А ты кто? — спрашивает мордатая командирша у Глуховского. — Чекист?

— Нет, артист.

— Разговор-то твой московский. А про Бабариху, что марафетом торговала, слыхал? Меня все артисты в Москве знают.

— Это которая в Китай-городе, что ли? Слышал. Дорогая больно, — деловито отвечает Глуховский. — Я-то всегда у Дуньки-хромой брал на Сретенке.

— Чего еще? — независимо спрашивает Сонька у командирши.

— Масть тебе легла, Сонька, в театре представлять будешь, — смеется Бабариха. — Ты ж хипесница, тебе не привыкать.

— С тобой, значит, фраерок, канифолиться будем? — бесстыдно спрашивает Сонька у Глуховского. — Смотри, я дорогая.

— Чего ломаешься? — толкает ее Бабариха. — Прокурсетка с Марьяной Рощи! Фарт лови!

— А между прочим, я не одна, я с бабушкой, — говорит Сонька, в упор глядя на Глуховского. — Без фрейлины не пойду.

Глуховский смотрит на Павлушу. Тот кивает в знак согласия.

— Сучки! В баню! — радостно орет боец в дверь. — Скидавай все лишнее!

Глуховский, Сонька, фрейлина с узелками и Павлуша отходят от барака.

А оттуда — колонной — голые женщины. С конвойными. Не прикрываясь. С привычным равнодушием. А кто-то даже смеясь. Босые ноги топчут колючую траву.

Бойцы, надзоровцы, все, кого застало это дармовое сладкое зрелище, похабно пялятся на голые беззащитные женские тела.

— Вона та хороша! — гогочут мужики. — Нет, вон та! А вон та какая! Ах, ягодка!

— «Скакал казак через долину», — вдруг запевает одинокий чистый женский голос.

И все бабы подхватывают:

Через германские поля.
Скакал он, всадник одинокий,
Кольцо блестело на руке...

Велосипедист с радиостанции от изумления крутит руль в другую сторону и летит с седла на землю. Поднимается и смотрит, открыв рот.

Кольцо казачка подарила,
Когда казак шел во поход.
Она дарила, говорила:
«Твоею буду через год»...

Тиберий опускает руку в карман, вытягивает блокнот и снова прячет его.

Вот год прошел — казак стремится
В село родное поскорей,
Увидел хату под горою,
Забилось сердце казака...

Мимо футбольной площадки с двумя воротами движется песня. Голые по пояс парни гоняют мяч. Останавливаются, пялясь на женские тела.

— Спортсмены! Не отвлекаться! — кричит Баранцевич, улыбаясь.

Навстречу мать ему старушка,
Тихонько шепчет-говорит...

Гидроплан в небе, на небольшой высоте. Летчик сквозь очки-консервы видит на земле вереницу движущихся голых фигур...

Напрасно ты, казак, стремишься,
Напрасно мучаешь коня...

Горбатый монах-дворник в воротах монастыря закрывает обеими руками лицо от страшного соблазна.

А песня уже уходит. И только слышно:

Тебе казачка изменила,
Другому счастье отдала...

Кремлевский двор. Перед бывшей церковью Благовещения двое здоровенных парней из надзорсостава крепко держат старенького священника. Он молча, но с неожиданной силой вырывается из их рук.

Пожилой китаец невозмутимо кромсает ему бороду ножницами и пытается подстричь длинные седые волосы.

— Долгогривых стрижем. Всех! — весело сообщает надзоровец Павлуше.

— Товарищ! Предъявите мандат, — говорит Глуховский Павлуше. — Китаец этот мне очень нужен. Срочно. Для театра.

Павлуша, скрывая улыбку, предъявляет мандат. Надзоровец читает.

Сонька видит, как Глуховский поднимает с земли красноармейский шлем со споротой звездой, нахлобучивает на голову священника.

— Уходите, батюшка, — шепчет он. — Прячьтесь. Пока не поздно.

В центре футбольной площадки Баранцевич окружен футболистами.

— Схема, которую мы с вами сейчас отработали, друзья, именуется system of the pyramids, «система пирамид». Как говорят у нас в России, «пять в линию»...

Одежда футболистов, форма бойцов и их винтовки сложены в стороне, за границей площадки среди валунов.

Слышен тихий свист. Над валунами появляются две головы. Мишка Цыган и шпаненок с ангельским лицом. Он переваливает через валун, быстро хватает две винтовки, тащит их и передает вору. Тот сразу исчезает.

Шпаненок, сморкнувшись на землю, снова ползет к одежде, шарит по карманам, прихватывает еще одну винтовку и тоже исчезает за валунами.

— Но сейчас я покажу вам совершенно новую, революционную систему, — говорит Баранцевич. — Double W, или «система трех защитников»...

Вечер. Келья Когтева. Он сидит у стола, в тельнике, босой. Пьяный. На столе банка со спиртом, стаканы. Квашеная капуста на тарелке. Закупоренная бутылка шампанского «Вдова Клико».

На газетном листе детали разобранного маузера. Когтев держит его в руках, заканчивая сборку. Вставляет обойму с патронами в магазин. Наливает из банки в стакан, чокается с маузером, подмигивает ему и пьет.

— Баронесса! — кричит он. — Ко мне!

Баронесса на коленях трет тряпкой пол. Молчит. Не смотрит на него.

Он хмельно усмехается, берет бутылку шампанского, открывает.

— Иди, не боись! Не трону больше. Слово матроса!

Стреляет пробкой, пена бьет из горлышка.

— Шампань, едрена вошь! Настоящая! Для тебя брал! Иди, кому сказал! Или опять наподдаю, бля!

Баронесса идет к столу. Под глазом синяк. Он усаживает ее к себе на колени. Наливает шампанское в стакан и разжимает ей губы ребром стакана. Шампанское течет за ворот рубахи, на грудь. Он мнет ей грудь, слизывает шампанское.

— Баронесса! У тебя детки есть?

Она ненавистно молчит.

— Есть! Знаю! Хотишь, мы с тобой ребеночка родим? — смеется он. — Бароном будет, бля!

— Антихриста только от тебя и можно родить, палач!

Она вырывает из кармана рубахи ножик, неумело замахивается и бьет, целясь в горло. Он успевает дернуть головой, лезвие режет ему шею. Отбросив ее, вскакивает, хватает маузер.

Они стоят друг против друга, она с ножом, он с маузером. Страшно закричав, она бросается на него, выставив вперед финку. Он стреляет.

Монастырский двор. Диск неспящего солнца в небе. Часовой, опираясь на винтовку, дремлет возле будки у ворот. Когтев, босой, пятясь, тащит из дверей за голые ноги тело баронессы. Голова ее бьется о булыжники.

Лицо в окне. Лапиныш.

Когтев тащит баронессу через весь двор, мимо клумб с цветами. В арку ворот. Часовой открывает глаза и испуганно шарахается.

— Чего зенки вылупил? — тихо говорит Когтев. — Не видал? Помоги лучше.

Часовой, молодой, с крестьянским лицом, послушно закидывает за спину винтовку на ремне, берет баронессу под руки. Они вместе выносят ее за ворота.

Пространство от монастырской стены во все стороны пустынно. Когтев и часовой несут тело баронессы в сторону леса. Поклонные кресты вдоль дороги. Когтев отпускает ноги баронессы. Часовой — голову. Тело падает на дорогу.

— Они всегда тяжельше становятся. — Когтев достает коробку папирос, закуривает, глядит на часового. — Кури.

Тот не отвечает. Испуганный взгляд его устремлен в сторону. Христос раскидывает над дорогой руки вдоль креста.

— Бога боишься? — усмехается Когтев. — Не бойся. Ты лучше меня бойся. — Достает из кобуры маузер, стреляет в Христа. Раз, другой. — Ну вот... — Прячет маузер. — И чего? И ничего.

— На сцене волшебство! Горит солнце, сверкает и переливается тропический остров. На ветках обезьяны, летают попугаи!

Глуховский на пустой, без декораций сцене. Рядом стул, на сиденье школьная тетрадка. «М.Булгаков. «Багровый остров». Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфиловича», — написано на обложке.

— Ваш попугай здесь!

Павлуша мимикой и движениями рук изображает попугая.

— Он же Никанор Метелкин, помощник режиссера, — объясняет Глуховский, — он же слуга Паспарту.

— Куа... Куа... Пролетарии всех стран, соединяйтесь! — выкрикивает Павлуша «попугайским» голосом. — Мать... мать... мать...

— Полегче, — строго смотрит на него Глуховский. — Полегче, Метелкин!

— Слушаю, Геннадий Панфилыч! — берет под козырек Павлуша.

В зале актеры. Апраксин. Санитар. Машинистка Ниночка. Здесь же и Сонька.

— Сизи-Бузи, повелитель острова... — продолжает Глуховский.

Огромный санитар встает, поднимается на сцену и садится на стул.

— ...сидит на троне в окружении одалисок из гарема... — говорит Глуховский и спрашивает: — Где одалиски?

— Будут, — по-военному отвечает Павлуша.

— Уж кого у нас в СЛОНе достаточно, так это одалисок! — Ниночка смеется и брезгливо косится на Соньку. — Сучек, шлюх подзаборных.

— Возле него в белых перьях сверкающий полководец Ликки-Тикки, — заглядывает в тетрадку Глуховский, — и шеренга белых арапов с копьями... Кстати, Михаил Афанасьевич Булгаков, насколько я его знаю, не станет возражать, если мы перекрасим белых арапов в красных, что больше соответствует... Ликки-Тикки!

Мишка Цыган, вор с наколками, встает в зале. И влезает на сцену.

— Ай, ай, ай! Мог ли я думать, что мои верноподданные туземцы способны на преступление против своего законного государя! — восклицает санитар. — Я не верю своим царственным ушам... Где же преступники?

— В тюремном подземелье, повелитель! — отвечает Мишка Цыган.

Кремлевский двор. Ниша в монастырской стене. Окна с решетками. По обе стороны двери стоят бойцы с винтовками.

— Кири-Куки я послал вместе с ними, — продолжает Мишка.

— Кири-Куки, проходимец при дворе, здесь! — Апраксин вскакивает со своего места в зале.

— Прикажете представить злоумышленников? — спрашивает Мишка.

— Представь, бодрый генерал!

— Выходите на суд властителя!

Монастырский подвал. На маленьком столе горит керосиновая лампа. За столом мрачный Когтев. Три бойца из тех, кто играл в футбол, стоят спинами к каменной стене, лица разбиты в кровь. Они без сапог, гимнастерки без ремней.

Лапиныш прохаживается перед ними, заложив руки за спину. Останавливается.

— Кому загнали винтовки, негодяи? Каэрам? За водку?

— Мы не продавали, — плачут бойцы. — Не знаем ничего! Истинная правда!

Лапиныш вынимает из-за спины руку с кастетом, бьет по лицам. Бойцы плачут.

— Увести! — кричит Лапиныш. — Пусть еще подумают!

— За попытку к бунту против законного повелителя Острова... да продлят боги неомраченным светлое царствование его, Сизи-Бузи Второго... — говорит Апраксин, — повешение на пальме вверх ногами!

Глуховский смотрит в тетрадку.

— Здесь дирижер подает знак, в оркестре фанфары. Дробь барабана.

— Кому могло оружие снадобиться? — недоумевает Когтев. — Вот вопрос, едрена вошь! А тут еще этот Шоу, бля! Заговор, что ли? А? Лапиныш?

— Такое настроение есть, я знаю. И не просплю. Для того у меня всюду имеются свои глаза и уши. — Лапиныш снимает кастет. — Ты много либеральничаешь, товарищ Когтев, говорю тебе как коммунист коммунисту.

Баранцевич идет по узкому каменному проходу. За ним возникает Лапиныш. Видит за поворотом спину Баранцевича. Внимательно смотрит ему вслед. И толкает незаметную дверь в стене.

Маленькая келья с низким потолком. В темном углу какая-то фигура. Лапиныш закрывает за собой дверь, задвигает засов. Достает из кармана электрический фонарь, светит в лицо Ниночке.

— Баранцевич? — спрашивает он. — Ты уже имела с ним половое сношение?

— Что вы такое говорите, Раймонд Иванович! — возмущается Ниночка и хихикает. — Нет, не имела.

— Поступит предложение, не отказывайся. Он вызывает интерес.

— На Глуховского пока совсем ничего, Раймонд Иванович. Занят постановкой, только об этом и говорит. А как мужчина? Не знаю... У меня не вызывает...

— Продолжай спать с Гурвичем.

— Ах! — вздыхает Ниночка.

— И будь наблюдательна!

Он гасит фонарь.

Берег моря. Валуны.

Карта, вырезанная из атласа, придавлена камнем на земле. Над ней склоняются несколько лиц.

— Мимо Филипповской пустыни... лесом... лесом... — водит по карте пальцем Баранцевич. — Сколько это займет времени, сказать трудно... Может быть, даже месяц... Вероятно преследование...

Со стороны дороги их закрывают валуны. Юрочка стоит там на дозоре.

— Я знаю отличный рецепт, как грибы жарить, у Сетон-Томпсона вычитал. Объедение! — Не выдержав, он выглядывает из-за валуна. — Вам понравится, товарищи!

— Петя Ростов, — улыбается Баранцевич.

А за грядой валунов поднимается и прячется светлая голова шпаненка с ангельским лицом.

— Отсюда идут болота, но они проходимы, — продолжает Баранцевич. — Теперь второй маршрут... Для него надо готовить лодки, господа. В Долгой Губе.

— Это уж мы, не беспокойтесь, — говорит человек во флотском кителе, со шкиперской бородкой. — Наше дело.

Его товарищ, тоже в кителе, вынимает изо рта трубку и согласно кивает.

— Здесь первый пост, его надо миновать без особого шума, — показывает Баранцевич. — Здесь проходит линия внешней охраны. Конечно, и здесь желательно обойтись без выстрелов.

— Плевое дело — отряд охраны разоружить! — пожимает плечами Апраксин. — Они же пьяные постоянно, я за ними наблюдал.

— Имейте в виду, господа, мы не безоружны, — говорит Баранцевич. — У нас три винтовки и некоторый запас патронов.

— За Россию, за свободу, если позовут, — Апраксин вскакивает, вытягивается и берет под козырек, — то корниловцы и в воду, и в огонь пойдут!

— А я знаю, как переправить винтовки в тайник! — возникает Юрочка. — На козле!

Удивленные взгляды.

— Американец! Билл! Мой друг! Путешественник, охотник, ковбой. Человек чести, уверяю вас. Он будет молчать, как могила. Тем более — его друг Мартин!

— Что ж... — Баранцевич встает. — Надо назначать день.

— Может быть, когда привезут этого Шоу? — предлагает Павлуша. —

Представление... Суета... Потом все, как всегда, перепьются на радостях...

— Что ж... Неглупо, — одобряет Баранцевич. — Стоит подумать.

Юрочка снова выглядывает из-за валуна. В руке небольшая книжка с иностранными буквами.

— Самоучитель финского языка. Пригодится, когда перейдем границу.

И опять на сцене Музыкант с гитарой в руке.

— Ну что, публика? — говорит он. — Не надоело еще? Так у нас пока всё без обмана, как обещали. Всё супер! Шутки, убийства, общая фантасмогория! Так что потерпите, потусуемся с вами немного... Да ладно! Хватит трендеть! Попоем, чуваки! А конец счастливый еще впереди...

Он говорит — а я смотрю:
    он не умеет лицемерить.
Он говорит «я вас люблю»,
    уж я и слышать не могу,
Но что мне делать, мать твою, —
    мне очень хочется поверить.
Он говорит «я вас люблю»,
    но что бы он ни говорил,
Не важно, что он говорит,
    а важно, что в виду имеет.
А что ему иметь в виду,
    когда у всех он на виду
И говорит, как на духу,
    и лицемерить не умеет!

Чайки кричат...

Пароход приближается к острову.

Он говорит: «Я вас люблю,
    и вас люблю, и вас люблю»,
Он говорит: «Я всех люблю»,
    и говорит, и повторяет.
И вроде с виду не дурак,
    и не монах, и не маньяк,
А говорит, что любит всех —
    но так на свете не бывает!!!
Так не бывает никогда!
    По крайней мере — наяву!
Но вот же он, живей живых,
    на ощупь можете проверить!
И что мне делать, мать твою?
    И кто мне скажет — почему,
Хоть я и досмерти хочу —
    я не могу ему поверить?!.

«Глеб Бокий» надвигается неотвратимо. Никуда от него не деться...

Яркий задник, изображающий синий океан. Художник с вандейковской бородкой дописывает дремлющий вулкан. На фоне задника заключенные: рабочие сцены стучат молотками, приколачивают к полу тропические деревья с вырезанными из картона обезьянами и попугаями на ветках. Музыканты настраивают инструменты. Глуховский объясняет что-то дирижеру.

Павлуша выводит на сцену табун полуголых одалисок в фантастических нарядах. Проститутки хихикают и стесняются.

Туземцы с раскрашенными лицами, с кольцами в носах, в юбочках из перьев. Гремят железными цепями. Арапы — соединение босых ног, гимнастерок и фуражек с черными кокардами надзорсостава и деревянных винтовок.

Мишка по пояс голый. Грудь и спина синие от покрывающих их татуировок. Дьяволы с рогами, черепа с крестами во лбу, колючая проволока, надпись: «С малых лет одни несчастья». Француз примеряет на него костюм Паганеля.

Глуховский чувствует, что кто-то трогает его за плечо. Это Сонька.

— А мне роль, начальник?

Ветер, ветер на острове...

Лапиныш, сидя на коне, наблюдает за разгрузкой «Бокия».

Монахи, вытянувшись в цепочку, передают друг другу ящики и мешки с почтой.

По трапу конвоиры гонят заключенных с вещами. Двое каэров несут третьего, старика с кротким бледным лицом. Босые шпанята в восторге сопровождают великолепно одетого молодого человека.

— Бонжур, честная компания, — ступает он на землю. — А где тут у вас нэп?

— Здравствуй, дорогая мамочка, — слышен голос Юрочки. — Что же это, как понять? Ни в прошлую почту, ни в эту от тебя ничего. Я уж и не знаю, что думать! Здорова ли ты? Или есть другая причина твоего молчания, боюсь даже себе это представить...

Новый этап строится в колонны и маршрирует к монастырю. Когтев выглядывает из сторожевой будки. Палец на спусковом крючке карабина.

— Здравствуйте, заключенные!
— Здра... Здра...

На опустевшей палубе появляется женщина с чемоданом — она в черном, еще молодая, красивая, усталая, с печальными глазами. Но в них решимость. Спускается по трапу на берег. Ветер набрасывается на нее, трап ходит под ее ногами в туфлях.

Одиночный выстрел доносится сюда со стороны монастыря.

Телега, на которой перевозят мертвых, движется вдоль монастырской стены...

— А я, как никогда, живу сейчас очень насыщенной жизнью, — продолжается письмо Юрочки. — Ты даже не представляешь, как много я за это время узнал нового. Ты бы очень удивилась и порадовалась, увидев меня...

Библиотека. Юрочка за стойкой. По другую сторону летчик Силин, как всегда, мрачный. Юрочка отмечает книги, которые тот сдает.

В читальном зале за столом Тиберий. Фрол Александрович ходит вдоль полок, переставляя на них какие-то книги.

— «Бессмертие как привилегия сверхчеловеков»? — спрашивает Юрочка. — Нет, у нас этого нет, товарищ Силин. Философии Федорова у нас вообще нет.

Тихий свист. Дверь приоткрывается. Шпаненок с ангельским лицом манит к себе пальцем Юрочку. Юрочка идет к двери. Шпаненок что-то шепчет ему.

— Фрол Александрович! — говорит Юрочка. — Разрешите отлучиться. Я скоро!

Надзоровец открывает перед женщиной дверь в келью с низким потолком. У каменной стены стоит койка, накрытая одеялом. Больше в келье нет ничего.

Женщина ставит на пол чемодан.

— Когда? — спрашивает она взволнованно.

— Зависит от поведения. Ожидайте! — Надзоровец идет к двери, открывает. — Пожрать вам принесут.

Женщина садится на койку, смотрит на дверь. Ключ поворачивается в замке.

По дороге от монастыря к лесу идет козел с тележкой. Содержимое ее кузовка накрыто куском брезента, поверх брошены инструменты. За тележкой идут Юрочка и американец Билл.

Авто с Когтевым резко тормозит перед ними. Козел испуганно останавливается, дергает тележку. Инструменты от толчка съезжают. Под краем открывшегося брезента видны приклады винтовок.

— Эй, американец! Продай козла! — хмельно смеется Когтев и направляет на Билла карабин. — Я его Шоу подарю! От заключенных СЛОНа!

— I do not understand you, sorry[14], — говорит Билл вежливо.

А Юрочка старается не смотреть на винтовки в кузовке.

— Ну на что ему твой козел, едрена вошь? — опять смеется Когтев и толкает в спину водителя в черной коже. — Сам подумай, башка твоя американская!

Авто уезжает. Они смотрят ему вслед.

— Я теперь все понимает, — негромко говорит Билл. — Все!

Юрочка натягивает брезент на винтовки. Козел снова тянет тележку.

А за деревьями неотступно перебегает за ними шпаненок с ангельским лицом.

— So, where were we? — спрашивает Билл на ходу. — Have you learned the poem by Edgar Allan Poe I asked you to?[15]

— Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary, — начинает декламировать Юрочка, — once many a quaint curious volume of forgotten lore...[16]

Шпаненок, мелькая черными пятками, несется вдоль берега.

Белая часовня на берегу, дверцу перекрещивает доска на одном гвозде.

---

[14] «Я не понимаю вас, извините» (*англ.*).

[15] «Итак, на чем мы остановились? Вы выучили заданное вам стихотворение Эдгара Алана По?» (*англ.*).

[16] «Раз в унылую полночь, в молчанье немом, над истлевшим старинного тома листком, задремав, я поник головою усталой... Слышу в дверь мою легкий и сдержанный стук...» (*англ.*).

Шпаненок приподнимает дверцу и пролезает в образовавшуюся щель.

Четверо урок сидят на полу. Лики Святителей смотрят на них со стен.

Мишка Цыган тасует карты, не вынимая изо рта папиросу. На карточных «рубашках» Гулливер и лилипуты, вырезанные из книги.

Шпаненок садится рядом с Мишкой, проводит пальцем под носом.

— Дай потянуть, Мишка, — подмигивает он вору. — Сукой быть, заработал.

Мишка, не глядя, сует ему в рот свою изжеванную папиросу.

Недалеко от пристани заключенные, сверяясь с чертежом, сколачивают из досок какую-то непонятную конструкцию.

А на левом берегу бухты Благополучия — движение фигурок и столб пламени, бьющий в небо. Сжигают высокий поклонный крест.

На траве растянут на раме большой холст, расчерченный на квадраты. Двое заключенных, стоя на коленях, макают кисти в банки с краской и малюют в квадратах часть лба под седыми волосами, ухо, бровь, глаз и кусок бороды.

Возле них на траве лежит открытая книжка с портретом Бернарда Шоу.

Художник с бумажным рулоном подмышкой следит за ними.

Глуховский появляется стремительно. За ним — Павлуша.

Художник идет им навстречу, против ветра, на ходу разворачивая лист ватмана с нанесенным на нем эскизом.

— Смотрите, Глуховский! — восклицает он гордо. — И потрясайтесь!

На эскизе, рвущемся из его рук, бухта Благополучия как часть фантастического города воображаемого будущего. Пристань преображена в порт. И в него входит пароход «Глеб Бокий» с флагами расцвечивания на мачте.

В небе над ним летают небывалые аэропланы.

Гидроплан, проскользив лыжами по воде бухты, поднимается в воздух...

— О, это идея, — задумчиво говорит Глуховский, провожая глазами гидроплан. — Летчик парит над пристанью... А мы в этот момент даем сцену из «Смуглой леди сонетов». Актриса в костюме королевы Елизаветы обращается к Шекспиру... то есть к Шоу. Он же любит парадоксы...

— Там встанут легкие конструкции, передающие динамику урбанизма, — нетерпеливо перебивает его художник. — Здесь заиграет оркестр. Отсюда вольются встречающие, это уже по вашей части, Глуховский. А здесь каскадом разместится весь спектр народностей, населяющих СССР.

— В национальных костюмах, — добавляет Глуховский.

— Украинцы... Буряты... Кавказцы... Туркестанцы... Друзья степей калмыки...

— У нас есть калмыки? — удивляется Глуховский.

— Натурально, — отвечает «Ван Дейк». — У нас, слава богу, есть все.

Юрочка со связкой книг подходит к монастырским воротам. Показывает в арке ворот часовому пропуск.

Женщина в черном сидит на кровати в келье, положив руки на колени. На полу чемодан. На нем — раскрытая книга и фотография в рамке на подставке.

Счастливое улыбающееся лицо Юрочки. За ним — качели, деревья, река с пловцами. Дачный подмосковный мир.

— «...Вдаль идут державным шагом... Кто еще там? Выходи! — в такт декламирует Юрочка. — Это ветер с красным флагом разыгрался впереди...»

Перед ним вход в библиотеку. Дверь распахивается. Двое надзоровцев с винтовками выводят Фрола Александровича.

— Надеюсь, это досадное недоразумение, Юрочка, — говорит он спокойно. — Не волнуйтесь, работайте, как обычно, я вскоре вернусь.

— Куда? Отпустите!

Юрочка бросается к бойцам. Один из них щелкает затвором.

— Не надо, умоляю вас! Не делайте этого!

Фрол Александрович заслоняет собой Юрочку. Надзоровец опускает винтовку.

— А! Явился, молодец!

Женщина в гимнастерке с петлицами, с револьвером у пояса, с коротко подстриженными волосами, большой грудью и суровым лицом, смотрит на Юрочку.

За ее спиной полный разор в библиотеке. Книги брошены на пол. Трое надзоровцев в читальном зале сбрасывают книги с полок.

— Звать меня Ираида Петровна. Фамилие мое Орлова. Заведующая теперь вашей лавочкой! — Женщина показывает на петлицы гимнастерки. — У меня здесь ромбы были. И опять будут, не сомневайся.

Юрочка смотрит на нее и молчит.

— Мы тут у вас инвентаризацию проводим. К приезду Шоу. Показывай, запрещенку куда ложите? Ну? Что встал? Филонить собираешься? Шакалить?

— Я вам не шакал, мадам! — тихо и яростно выговаривает Юрочка. — Я — Черкасов Юрий Георгиевич, ученик восьмого класса средней школы номер пятьдесят девять города Москвы, русский, сын своих родителей, люблю Пушкина, Тютчева и Блока. Верю в разум и конечное торжество справедливости.

— Вот и работай, если не филон! Подключайся! — орет Орлова.

— С вами я не буду работать. Пока не вернете Фрола Александровича, — упрямо говорит Юрочка. — Это мой вам ультиматум. Если вы понимаете, что это значит.

— Ах ты, гаденыш!

— Во-первых, не смейте обращаться ко мне на «ты»! — Юрочка повышает голос. — А во-вторых, не ходить на четвереньках — это закон! Разве мы не люди?

— А это видел? — Она рвет из кобуры револьвер и тычет ему в лицо. — Я тебя научу! Ты у меня в ногах ползать будешь!

— Ну вот этого вы не дождетесь, — улыбается Юрочка.

Край неба, чайка с обвисшими в полете крыльями, каменная стена из валунов, густой побег плюща в узком окошке.

Женщина стоит перед ним. Сзади звук поворачивающегося в замке ключа. Входит надзоровец. Он несет алюминиевую тарелку с кашей и селедкой, кружку с кипятком, кусок хлеба и ложку. Ставит все это на чемодан.

— Товарищ! — смотрит на него с мольбой женщина. — Я вас очень прошу! Вы же, наверное, знаете! Ну когда же нам дадут свидание?

— Ожидайте, — отвечает он.

Решетка из деревянных брусьев отгораживает нишу монастырской стены. Часовой с винтовкой.

Юрочка, совершенно голый, прикрываясь обеими руками, стоит на каменном полу. Двое в форме обыскивают его одежду. Один надзиратель шарит по карманам. Другой заглядывает в ботинок, пальцем подрывает подметку.

— Руки по швам, — командует он.

Юрочка нехотя опускает руки. Надзиратель проводит взглядом по его телу.

— Красивенький пацан.

Глаза Юрочки вспыхивают, он плюет в сторону надзирателя.

Тот бросается к нему. Но второй, худой, жилистый, видно, страшной силы, с узким лбом и маленькими глазками, удерживает его.

— Никуда не денется. Не спеши, получишь свое. — Он открывает тяжелую дверь карцера и толкает туда Юрочку. — Вашего брата, эх, сколько передушил и перестрелял! — Он мечтательно вздыхает и бросает на пол карцера одежду Юрочки. — Десять лет этим делом занимаюсь.

Карцер. Над дверью горит лампочка. Глазок. Железный стул, стоящая торчком балка с приваренной железной пластинкой. На стене сбоку узкая доска на шарнирах. Вдоль стены каменные нары.

В углу сидит огромная крыса и спокойно смотрит на Юрочку.

Он топает ногой. Она не трогается с места. Он присаживается на стул.

— Встать! — крик через глазок. — Ходить! Ходить!

Юрочка встает и начинает ходить от стены к стене.

— Здравствуй, дорогая мамочка! — слышен его голос. — Письмо это ты никогда не получишь, потому что я его не напишу. Но я хочу, чтобы ты знала, родная, настроение у меня отличное.

Крыса смотрит на него из угла и шевелит усами.

— Я хоть и в малых масштабах, но вступил в бой с машиной власти и предъявил свое требование. Имею возможность проверить силу воли и крепость духа. Я требую, а не сгибаюсь!

Красный кирпичный дом радиостанции на краю леса.

Сквозь треск и разряды пробивается английская речь.

— «Here in Russia, I became convinced that the new communist system is able to lead humanity out of the current crisis and save it from total anarchy and destruction», — said Mr. Bernard Shaw, who is now in Moscow, known for his socialist views[17].

Карандаш быстро ходит по бумаге. Начальник радиостанции сидит у аппарата.

— According to some reports, Mr. Show is going shortly to visit the island of Solovki...

На бумаге возникают слова перевода: «По некоторым сведениям, мистер Шоу намерен в ближайшее время посетить остров Соловки...»

— ...according to experts, the most repressive place on earth...[18]

Карандаш замирает над бумагой.

Ветер. Горбатый монах метет кремлевский двор. Чайки ходят у его ног.

Когтев и Гурвич идут мимо, направляясь к двери, над которой написано: «Соловецкий театр».

На сцене Апраксин в костюме арапа стоит на бочке. Туземцы и арапы окружают его со всех сторон.

— Братья! — Апраксин бьет себя в грудь кулаком. — Я — Кири-Куки, арап по рождению, но туземец по духу, поддерживаю вас. Вы свободны, туземцы! Кричите же вместе со мной: «Ура! Ура!»

— Ура! Ура! — вначале тихо, потом громче кричат туземцы. — Ура!

Глуховский вскакивает с кресла в первом ряду и поднимается на сцену.

— Теперь на трон! — командует он. — На трон!

Он за руку стаскивает Апраксина с бочки. Тот направляется к трону, украшенному яркими консервными банками и оклеенному золотой бумагой.

— Сережа! Побойся бога! Ты не на параде! Смотри!

Глуховский, боком-боком, скромненько пробирается в толпе туземцев, кого-то униженно поглаживая по голой спине, кого-то даже целуя. И взбирается на трон. И, сразу преобразившись, вскакивает на него ногами.

— Я, Кири-Куки Первый, объявляю вам свой первый декрет. В знак радости переименовываю наш дорогой остров, носивший название Туземного Острова, в Остров Багровый!

— Ура! Ура! — хлопают в ладоши обезьяны на пальмах.

Глуховский сходит с трона и идет со сцены в зал, говоря на ходу:

— Понял меня, Сережа? Ты — хитрый негодяй! Хитрый, жестокий и трусливый негодяй! Тупой злодей на троне. Тебе понятен этот тип?

Он садится на свое кресло рядом с Павлушей и смотрит на сцену.

Апраксин — Кири-Куки, повторяя его движения и жесты, пробирается к трону, влезает на него. Полуголые одалиски окружают его и ложатся к ногам.

— Юра Черкасов, — неожиданно раздается негромкий голос за спиной Глуховского. — Пятнадцать лет. Замечательный мальчик. Чистый, талантливый...

Глуховский удивленно оборачивается.

---

[17] «Здесь в России я убедился, что новая коммунистическая система способна вывести человечество из современного кризиса и спасти его от полной анархии и гибели», — заявил находящийся сейчас в Москве мистер Бернард Шоу, известный своими социалистическими взглядами» (*англ.*).

[18] «...Как считают эксперты, самое репрессивное место на земле...» (*англ.*).

— Что? При чем тут я? — раздраженно спрашивает он. — Вы видите, Баранцевич? У меня репетиция!

— Он в карцере, — продолжает Баранцевич, сидящий за ним. — Они могут его замучить. Вам сейчас позволено все. Спасите его!

— Ура! Ура! — орут на сцене.

— Прощаю вас, — обращается Апраксин — Кири-Куки с трона к группе арапов, — и в знак милости переименовываю в заслуженных народных арапов! Переодеть их в наш туземный цвет!

— Слушаюсь, гражданин начальничек! — Мишка Цыган в роли полководца Ликки-Тикки хлопает в ладони.

С грохотом сваливаются с развеселившихся арапов цепи и перья, а на голове вырастают багровые. Фонари их вместо белого цвета загораются розовым.

Когтев стоит в дверях рядом с Гурвичем.

— Ха-ха! Вот уроды какие, едрена вошь! Глянь! И обезьяны! — громко смеется он и толкает Гурвича локтем в бок. — А что? Мне нравится! Молодец, Глуховский!

На сцене замирают. Глуховский направляется к начальству. Павлуша за ним.

— Шоу этот небось такого и не бачил никогда, — подмигивает Когтев Глуховскому и спрашивает строго: — Все по плану?

— Всё, да не всё, товарищ Когтев.

— Это как? — хмурится Когтев.

— Актеров не хватает на все роли, товарищ Когтев. Кого в командировки забирают, на баланы, на торф, кого в штрафники...

— Я для чего мандат тебе выдал, бля? — Когтев гневно поворачивается к Павлуше. — Распоряжайся! Моим именем! А то самого на баланы отправлю!

Сталин, улыбаясь в усы, смотрит с портрета. Комната без окон. Горит лампа под потолком. Длинный стол. Юрочка сидит на одном конце, на другом — мама.

— Во время свидания запрещается: передавать друг другу вещи, записки, говорить на иностранных языках, запрещается говорить о недозволенном...

Посередине стола сидит надзиратель. Перед ним на тарелке домашний шоколадный торт. Он монотонно объявляет правила и при этом режет торт ножом на части и каждую в отдельности еще и расковыривает лезвием.

— Твой любимый, — говорит мама. — Да что вы там ищете, в конце концов?

— Всё! Холодное оружие, — миролюбиво объясняет надзиратель, — спирт, патроны... В случае недозволенных разговоров надзиратель имеет право прервать разговор. В случае нарушения правил — свидание будет прекращено.

— Съешь кусочек, — просит мама.

— Спасибо, мам, — говорит Юрочка. — Я потом.

— Пожалуйста! — В голосе ее слезы. — Я хочу смотреть, как ты ешь. Как в детстве. Я садилась напротив и смотрела, как ты ешь торт, словно маленький Пантагрюэль, и радовалась. Ты похудел, сыночка.

— Ни капельки! — Он ест торт. — Я постоянно дышу воздухом, мама. Честное слово! Здесь удивительный, волшебный воздух, не сравнить с нашим московским.

— Да, у нас сейчас там воздух не очень хороший, — вздыхает она.

— Мама! — вдруг громко говорит Юрочка и замолкает.

Задремавший надзиратель открывает глаза.

— Что? Что ты хочешь мне сказать, сыночка?

— Нет, нет... Это я просто так... Да! Я уже не работаю в библиотеке. Я в театре. Здесь потрясающий театр, мама! МХАТ позавидует! А я буду бегать и всех вызывать на сцену. И, может быть, мне дадут небольшую роль! Знаешь, что ставят? Пьесу Булгакова! Ты расскажи об этом Михаилу Афанасьевичу!

— Не дозволено! — Надзиратель стучит пальцем по столу. — Никаких сведений о внутренней жизни лагеря!

— Вы извините, — заискивающе просит мама. — Мы больше не будем.

— Кофта... — вдруг говорит Юрочка тихо. — На тебе моя любимая коф-

та. Когда я был маленький... Когда я оставался один, я ложился в ней спать, чтобы чувствовать твой запах...

— Если тебя не будет, сыночка, я умру! — Она судорожно глотает слезы. — Тебе же только пятнадцать лет! Я буду добиваться приема у Калинина!

— Не надо, прошу тебя, — тихо говорит Юрочка. — Я очень много думал в последние дни... Изменение судьбы зависит только от самого человека.

— Ты все такой же философ, — улыбается она и двигает к надзирателю тарелку с тортом. — Пожалуйста... Попробуйте кусочек, он очень вкусный, я сама делала.

— Не дозволено! — Он глядит на часы и встает. — На сегодня свидание заканчивается... Увести!

Открываются две двери с противоположных сторон. Один боец уводит маму. Другой — Юрочку. Он уносит с собой торт. Надзиратель собирает шоколадные крошки с того места, где стоял торт. И слизывает их с ладони.

— Солнышко! Солнышко! — весело кричит мускулистый боец, взлетая над турником и на мгновение словно застывая в воздухе на прямых руках.

Баранцевич стоит на спортивной площадке. Выстроились в очередь бойцы.

В стороне на камне Тиберий с блокнотом на коленях.

— Новое солнышко встало над Соловками! — бормочет он. — Красноармеец на турнике. Загорелые, мускулистые, брызжущие здоровьем тела. Словно изображения греческих атлетов-олимпийцев на барельефах. Вот вернется через год такой олимпиец к себе в село, поставит на околице турник. Соберутся к нему все деревенские Митюхи и Ванюхи... О, Господи!

Он с отвращением рвет из блокнота листок, комкает его и с тоской смотрит на ровную синюю морскую даль.

Катер уходит в море. На палубе стоит мама. Ветер раздувает ее волосы. Она смотрит на берег и машет рукой.

Юрочка тоже машет с берега. Катер растворяется в солнечном блеске.

Колонну заключенных ведет конвой мимо пристани. Сзади Лапиныш на коне. Есть уголовные. Но все больше интеллигенты, каэры. За одним бежит собака. Конвойный отпихивает ее ногой, прикладом. Она снова бежит.

— Фрол Александрович! — кричит Юрочка и срывается за колонной.

Фрол Александрович оборачивается на ходу и печально улыбается мальчику. Оборачивается и Лапиныш, кладет руку на кобуру. Юрочка почти догоняет колонну. Но Баранцевич хватает его за плечи, останавливает на бегу.

— Не надо, Юрочка, — говорит он.

Колонна уходит к лесу. Юрочка порывисто обнимает Баранцевича.

— Я не трус, — всхлипывает он. — Но я не могу! Я остаюсь! Мне маму жалко!

— Знаю, что не трус... — гладит его по голове Баранцевич. — Я все знаю...

Белая ночь. Солнце в небе. Ветер.

На лесной дороге сидит собака и воет.

Небольшая камера, бывшая келья. Четыре койки. Полочки с книгами на стенах. Фотографии. На одной койке Юрочка вздыхает во сне, на соседней Глуховский с открытыми глазами. На двух других койках спят Тиберий и Апраксин.

Глуховский тихо встает, поправляет на Юрочке сбившееся одеяло. Берет с пола сапоги и, держа их в руках, выходит из камеры.

Дверь закрывается. Тиберий сразу же садится на койке и трогает за плечо Апраксина. Тот просыпается. Со сна удивленно смотрит на Тиберия.

— Сергей! Умоляю! Поговорите с Баранцевичем, — шепчет Тиберий. — Возьмите меня с собой. Я выдержу все.

— Откуда? — изумлен Апраксин. — Откуда вы знаете?

— Я же все-таки журналист, — усмехается Тиберий. — И не забудьте Дон, Апраксин, Дон! Добрармия, четыре месяца разведки.

Ниночка бесшумно пробегает по внутреннему двору. Часовой, стоящий

в каменной нише, делает шаг вперед. Ниночка прикладывает палец к губам.

В одном из окон — лицо Лапиньша.

Собака воет на лесной дороге...

Келья, где живет Гурвич. На стене портрет Льва Толстого. Письменный стол, полки с книгами. Расстеленная кровать. Гурвич стоит у окна, курит. Ниночка раздевается за его спиной, скатывает с ножек чулки. Забирается под одеяло.

— Гурвич! — зовет она. — Не заставляй даму ждать.

— Воет, сволочь. Пристрелить бы ее, — вздыхает он и садится на кровать. — Неладно что-то в датском королевстве. Нюхом чувствую, что-то у нас готовится... И эти винтовки еще...

Ниночка притягивает его к себе на грудь.

— Ведь это моя роль! Королева Елизавета! — жарко шепчет она. — А не этой проститутки Соньки. И я по-английски могу! А он говорит, чтобы я играла служанку.

— Будет у тебя роль! — Он расстегивает пуговицы на рубахе. — Сейчас прямо, куколка. А что Сонька? Была Сонька, нет Соньки — никто и не заметит. Знаешь, сколько таких Сонек здесь позарыто?

Собака воет... На лесной дороге появляется всадник. Лапиньш. Собака рычит и лает на него. Он достает из кобуры наган и стреляет.

Келья. В углу на ящике стоит иконка. Две койки. На одной лежит фрейлина, у нее больное лицо. Сонька сидит в ее ногах, в руке открытая книга.

— Мистер Шекспир! — читает она. — Вы сказали истинную правду, но не в моих силах как-либо помочь делу...

— Mr. Shakespeare! — переводит фрейлина. — You told the real truth, but not in my power as a help masters...

— You told the real truth, — тщательно выговаривая слова, повторяет Сонька, — but not in my power as a help masters...

Она бросает книгу. На обложке название: «Бернард Шоу. Пьесы».

— Надоел проклятый! И эта еще сука кудлатая, Нинка, надо мной мудрует! — И вдруг спрашивает: — А хочете, фрейлина, я вам песенку спою? Спасайте, не спасайте, вся жизнь мне не мила, а лучше приведите, в кого я влюблена...

— У тебя способности, деточка, — гладит ее по руке фрейлина. — Но имей в виду, когда будешь обращаться к Шоу... Ирландцы говорят по-английски лучше всех.

— Стой! Кто идет?

Боец с винтовкой выходит из арки ворот.

Глуховский останавливается.

— Разрешение. Гляди!

— Разрешение по ночам шастать, что ли? — ворчит боец, рассматривая бумагу.

— Репетиция. Ночная.

— Ну... коли репетиция... — Отдает бумагу. — Шагай. Репетируй получше. Приду постановку вашу смотреть. Я люблю.

— Императрица на самом деле была глубоко несчастна... — говорит фрейлина с трудом, с хрипом. — Ее не понимал никто. Бедная, бедная... За что?

Она вдруг приподнимается на койке.

— Ты куда собралась? Лежи!

— Нет, Сонюшка, нет... Не держи меня, встану...

Встает. Опускается на колени перед иконкой и начинает беззвучно молиться.

Открывается дверь в келью. На пороге Глуховский. Сонька величественно оборачивается к нему. Ведь она королева Елизавета.

— I can not hurt my restless Puritans, burdeping the residents of England with expenses...[19]

— ...of such depraved institution as theater![20] — улыбается Глуховский.

Сзади — стук, падение легкого тела. Они оглядываются. Фрейлина недвижно лежит на полу. Глаза открыты, она не дышит.

---

[19] «Я не могу обидеть моих беспокойных пуритан, взвалив на жителей Англии расходы...» (*англ.*).

[20] «...по такому развратному учреждению, как театр» (*англ.*).

— Всё, кончилась наша фрейлина, — наклоняется над ней Сонька. — С императрицей своей на встречу пошла. Поднимает правую руку, будто хочет перекрестить покойницу. — Мне нельзя, — усмехается и опускает руку. — Я ж еврейка. Ты...

Глуховский крестит фрейлину. Сонька делает к нему шаг, лицо ее в слезах.

— Знаешь, фраерок, — тихо говорит она, — а мне нравится на Соловках.

Он обнимает ее.

Белая ночь. Незаходящее солнце. Пристань. Тюкают топоры. Заключенные под присмотром конвойных строят деревянный помост — от монастыря к пристани.

Выше поднимается деревянная конструкция. И уже можно понять, что это будет макет здания воображаемого будущего.

Утро. Бойко стучит пишущая машинка. Ниночка печатает за столом. Нажимает на рычажок, передвигает каретку, сильно бьет пальчиками по клавишам.

Две двери выходят в приемную. На одной написано: «КВЧ», на другой: «ИСО».

Из этой двери выходит Лапиныш с бумагами в руке, проходит мимо Ниночки. Она, не прекращая печатать и не поднимая на него глаза, очень тихо говорит:

— Гурвич подозревает: что-то готовится...

Лапиныш, тоже не глядя на нее, берется за ручку двери КВЧ.

— И еще такая параша прошла, — продолжает Ниночка печатать. — Урки заволновались, кто-то из каэров бежать хочет.

Юрочка с узелком в руках быстро идет по переходу, взбегает по узкой каменной лестнице на открытую галерею. Сверху виден кремлевский двор.

Галерея переходит в коридор Преображенского собора.

«Владыкой мира будет труд» — видна издалека надпись. И живопись на стене в 13-й роте, изображающая дома и фабрики города будущего.

Кабинет КВЧ. Лапиныш сидит у стола напротив Гурвича.

— Что ж, товарищ, — говорит Гурвич, просматривая бумаги. — От души поздравляю следственный отдел. Все разумно, со всем согласен... Мероприятия серьезные, толковые... Ну а если кто, допустим, сунется к Шоу с жалобой?

— Не беспокойся, — усмехается Лапиныш. — Шоу мы изолируем.

— Как? — Гурвич поднимает на него изумленные глаза. — Есть такое решение?

— Ты меня не так понял, чудак, — смеется Лапиныш. — К Шоу ни один шакал близко на метр не подойдет, ручаюсь тебе своей головой.

Гурвич тоже смеется. Лапиныш собирает бумаги, встает, идет к двери.

— Да, Гурвич... Имею к тебе одну товарищескую просьбу. Подозрения свои оставляешь при себе. Когтеву ни слова. Согласен?

Гурвич молчит, смотрит на Лапиныша.

— А если, правда, сбегут, сволочи? — наконец, спрашивает, понизив голос.

— Далеко не уйдут. Вокруг топи, озера, секретные посты с собаками.

— А Когтев? — тише спрашивает Гурвич. — Бокий! Он же его шлепнет за это.

— А у нас, большевиков, такой принцип: если человек не годен к работе, расстрелять. Это не богадельня. — Лапиныш приоткрывает дверь и подмигивает Гурвичу. — Чтоб на том свете был заметен прирост населения.

В огромной камере 13-й роты на нарах лежат и сидят заключенные.

— Нападаю!

Хрипло выкрикнув что-то по-японски, Кимура идет в атаку на Юрочку. Тот проводит захват, потом бросок. И японец уже стоит на одном колене. Зрители, сидящие вокруг на койках первого яруса, понимающе улыбаются.

Кимура встает с колена и кланяется мальчику. А тот ему.

— Ты быр марчишка, — одобрительно говорит Кимура, — теперь самурай.

Юрочка подходит к койке, на которой выложено содержимое принесенного им с собой узелка. Куски торта, кусок сала, несколько кусочков сахара.

— Пожалуйста! — обращается он к сидящим рядом заключенным. — Торт вкуснейший, правда... Мама сама делала... Я же специально принес!

Но соседи не двигаются со своих коек, стесняясь. Кимура режет сало на несколько тонких кусочков, на каждый кладет сахар.

Не выдержав, робко подходит один заключенный. За ним другой. И третий со своим чайником и кружками. Кимура разливает кипяток по кружкам. Кланяется.

— Спасибо, жераю счастя.

Все молча, жадно едят, запивая кипятком.

— Пожалуйста, еще торт, — просит Юрочка. — Ну, пожалуйста!

Хозяин чайника, интеллигент профессорского вида, в пенсне на шнурке и босой, достает из-за пазухи исписанный лист бумаги, протягивает Юрочке.

— Коллективное творчество. Здесь изложены все наши претензии к безжалостному лагерному режиму и безумным садистам-начальникам. Чтобы господин Шоу довел это до сведения западных политиков и газет.

Юрочка растерянно берет у него бумагу.

— Вы мальчик, он вам не откажет, — извиняющимся тоном объясняет интеллигент. — Я бы взял на себя эту миссию, но, увы, не знаю английского. Лишь древнегреческий. И немного арамейский... Но он вряд ли говорит на арамейском...

Шаги под сводами. Шинели, винтовки. Впереди — в кителе, в фуражке.

Ближе, ближе шаги...

— Внимание! Встать!

Шум общего движения прокатывается по всей огромной камере. Вскакивают с коек, прыгают, спускаются с верхних ярусов. Строятся.

Тот, который в кителе, открывает планшет, достает оттуда бумагу, надевает очки.

— Акт! — громко говорит он. — Составлен в том, что на пункте Секирная гора острова Соловки приведен в исполнение приговор о высшей мере наказания — расстреле в отношении нижеследующих сорока двух человек. Ардатов Алексей Петрович, тысяча девятьсот первый год, Аршавский Самуил Израилевич, тысяча восемьсот девяносто третий год, Бровко Панас Федорович, тысяча восемьсот восемьдесят третий год, Бердыев Мухаммед, тысяча девятьсот шестой год, Воздвиженский Фрол Александрович, тысяча восемьсот восемьдесят второй год...

Юрочка бледнеет и берется за руку стоящего рядом японца.

Музыкант на сцене.

— Эй! Всем хватило попкорна? Сейчас еще поднесут! У нас навалом. Ешьте! Наслаждайтесь! Халява! Тут записочка из зала пришла. В смысле, чуваки, когда же будет, типа, счастливый конец? Отвечаю! Не парьтесь! Скоро! Скоро!

Поют музыканты:

Я знаю-знаю,
Я вижу-вижу!
Вот они, вот они
И спереди, и сзади.
Это наши воины,
Эти, блин, дяди.
На краю откоса,
Словно звезда,
Тлеет папироса —
Не ходи туда.
В ржавой колючке
Есть одна дыра…
Можно бы, но лучше
Не ходи туда.
Не ходи туда… не ходи сюда…
не ходи никуда.
Что же остается, дорогое чадо?
Остается гнить, гнить, гнить —
и сгнить, как гнида.
Такая досада…
Такая обида…

Из тумана времени неотвратимо надвигается на нас «Глеб Бокий».

Потеряй котелок,
Потеряй молоток,
Потеряй сто рублей, сто друзей потеряй,
И любовь, и семью, даже совесть свою,
даже Родину-мать
Навсегда утрать!
Но не теряй надежды…
Не теряй надежды, слышь?

Не теряй надежды.
Сынок...

— Здравствуй, дорогая мамочка, хочу поделиться с тобой, как ты говоришь, «Юрочкиной философией», потому что, знаю, ты меня поймешь, как всегда, — слышен голос Юрочки. — Представь себе, я много размышляю сейчас над тем, что такое любовь, что вмещает в себя это понятие...

С моря, с приближающегося к пристани «Глеба Бокия» видно, как поднимается над пристанью и всеми конструкциями огромный портрет Бернарда Шоу.

— Раньше я думал, любовь — это ты, память о папе, мои книги, наши с тобой московские бульвары и улицы. Но именно здесь я вдруг догадался, что любить надо время, в котором ты существуешь. Даже если оно не очень любит тебя. И любить людей. Всех людей. Ты меня понимаешь, мамочка? По ночам я изобретаю лучи любви, которые спасут мир...

Черное авто едет по монастырским дворам. На заднем сиденье беспокойно сидит Когтев.

— Готовьте царя!

Гурвич быстро входит в маленькую больничную палату с зарешеченным окном. Два санитара держат за плечи «царя» в смирительной рубахе с рукавами, завязанными за спиной. Он рвется, плюется и кричит:

— Проклинаю! Сволочи! Бляди! Душегубы всея Руси! Повесить!

Огромный санитар подходит со шприцем и ловко колет через ткань рубахи. «Царь» сникает, затихает, бессмысленная кроткая улыбка появляется на лице.

Снайперы на башнях, выступающих из монастырской стены, видят сверху подваливающий к берегу «Глеб Бокий».

Черное авто выезжает из-под арки монастырских ворот. Рядом с Когтевым на заднем сиденье сидит улыбающийся «царь» в мундире, с бумажными орденами.

Обалдевший часовой берет «на караул».

«У здорового народа не будет отнята свобода!» С транспарантом марширует к пристани колонна спортсменов. Голые, в одних трусах, босые. На ходу делают кульбиты, боксируют, перебрасываются мячом. Впереди Баранцевич.

Между конструкциями вдоль деревянного помоста, соединяющего берег и пристань, выстроены раскрашенные туземцы в перьях, с пиками, и хорошенькие туземки в коротких юбочках из водорослей. Тут же расположился оркестр.

Павлуша и Юрочка отдают последние указания.

Тиберий, пристроившись недалеко от помоста, пишет в блокноте: «Древние говорили: «Пусть будет сказана правда!» Английская продажная пресса пестрит сенсационными заголовками: «Остановить покупку кровавого леса из Советских Соловков, лагеря пыток». Как известно, знаменитый острослов Бернард Шоу за словом в карман не лезет. Живо представляю себе его разговор с этими писаками по возвращении с нашего острова в Лондон...»

Когтев вылезает из автомобиля, идет к помосту. «Царь» остается на сиденье.

Дирижер взмахивает перед оркестром палочкой. Гремит увертюра из «Руслана и Людмилы». Туземцы вскакивают ногами друг другу на плечи, составляя красочную пирамиду в виде слона. «Хоботом» пирамида держит плакат: «Mr. Show! Welcome to Solovki special purpose camp! Stay with us!»

Азиаты в полосатых халатах, кавказцы в черкесках, молдаване в черных высоких шапках, украинцы в расшитых сорочках, якуты в меховых шубах стоят по обеим сторонам помоста.

Когтев взбирается на помост и идет к пароходу. К нему присоединяются Гурвич и Лапиныш. Оба в форме, в начищенных до блеска сапогах. Идут чуть сзади и держат ладони у козырьков, отдавая честь.

На палубе человек в кожаном пальто и фуражке. Высокий, худой,

с интеллигентным мрачным лицом и пронзительным взглядом. Все больше наливаясь яростью, он начинает движение по помосту навстречу соловецким начальникам.

Народности СССР машут ему и что-то выкрикивают, каждый на своем языке.

Когтев останавливается и застывает на месте.

— А где же Шоу, товарищ Бокий? — произносит он потрясенно. — Не прибыл?

— Я тебе дам Шоу, сволочь, алкоголик, — цедит сквозь зубы Бокий. — Я вам всем такое шоу устрою, идиоты безмозглые! Что за балаган? Что тут вообще за чертовщина у вас происходит?

— Believe me, Mr. Show, it may take three hundred years, — Сонька выходит из-за спин начальников, — until my subjects understand that a man does not live by bread alone, but also by word that proceeds from the lips of those whom God inspires...[21]

Она стоит красивая, величественная, с высокой прической, с маленькой коронкой и в королевском наряде. Бокий глядит на нее с удивлением и интересом.

Глуховский, стоя возле помоста, берется руками за голову.

— If it was in my power to address through the ages to our descendants, — продолжает как ни в чем не бывало Сонька, — I'd tell them what the Scottish minstrel said. He who creates songs for the people is mightier than he who creates its laws[22].

— Oh, not always, my lady[23], — неожиданно отвечает ей Бокий, улыбаясь.

Монастырские часы громко отбивают время.

— And now, sir, — говорит Сонька, — the time has come when the Virgin Queen ought to be in bed rather than to talk in confidence with the most daring of her subjects[24].

Бокий, все еще улыбаясь, идет по помосту. Начальники спешат за ним. Он спускается на землю. И тут перед ним появляется «царь».

— Воскрес! Распутин! — восторженно показывает он всем на Бокия и плачет. — Григорий! Отец! Спаси своего несчастного сына!

Бокий сразу же снова мрачнеет. Гурвич и Лапиньш оттирают от него «царя» и ведут его к автомобилю. Надзиратель-палач, которого мы видели в карцере, где сидел Юрочка, сзади трогает «царя» за плечо.

— Пойдем, мужичок, — ласково говорит он. — Погуляем.

Берег моря. Даль, окаймленная лесом. Недалеко от воды на плоскости берега лабиринт, выложенный неизвестными древними руками. Спираль из камней. Несколько кругов, сужающихся к центру, где возвышается горка камней покрупнее.

Черный автомобиль стоит на берегу. Возле него Когтев, Лапиньш, Гурвич.

Бокий в своем длинном кожаном пальто и фуражке с красной звездой медленно идет по лабиринту между каменными рядами. По пути лабиринт заводит его в тупик, но он находит из него выход. И, наконец, оказывается в самом центре.

Он стоит на возвышении из камней с простертыми к небу руками. Отрешенное лицо с закрытыми глазами запрокинуто.

— Моя душа стремилась сюда, — шепчут его губы. — Я пришел... Заряди меня энергией, высшая сила...

Когтев, Лапиньш и Гурвич, стоящие возле авто, подтягиваются.

— Академик Воздвиженский? — спрашивает Бокий, подходя к ним. — Приведите его ко мне. Я хочу его видеть. Мы с ним не договорили.

Когтев смотрит на Лапиньша. Тот молчит.

---

[21] «Поверьте, мистер Шоу, пройдет триста лет, а может, и того больше, пока мои подданные поймут, что не одним хлебом жив человек, но и словом, исходящим из уст тех, кого вдохновляет Всевышний» (*англ.*).

[22] «Если было бы в моей власти обратиться через века к нашим потомкам, я сказала бы им то же, что сказал шотландский менестрель. «Создающий песни народа могущественнее, чем создающий его законы» (*англ.*).

[23] «О, совсем не всегда, моя леди» (*англ.*).

[24] «А теперь, сэр, настал час, когда королеве-девственнице больше подобает быть в постели, чем беседовать наедине с самым дерзким из своих подданных» (*англ.*).

Бокий переводит взгляд с одного на другого, на третьего. Все молчат.

— Я заряжен энергией! Я читаю все ваши мысли, ублюдки! — Он стучит пальцем по лбу Когтева. — Я вижу, что у тебя тут. Ну? Где академик Фрол Воздвиженский?

— Да, — наконец покорно и обреченно выдыхает Когтев.

— Я же говорил вам, сволочи! Сохранить мне академика!

Бокий лезет в автомобиль, задерживается на мгновение.

— А где эта... королева-девственница? — спрашивает он. — Как она... вообще?..

— Будет! — выпаливает Гурвич. — Сегодня же. Вечером. В театре... И вообще...

Трое заключенных тащат фисгармонию.

Молодой человек в белом костюме и в остроносых туфлях фасона «джимми», которого мы видели на пристани, стоит в дверях барака. Над дверью надпись: «Коммерческая столовая. Приличные обеды всего за 50 копеек. Спецблюда по заказу клиента. Играет музыка».

Молодой человек шире распахивает двери, чтобы прошла фисгармония.

Цыгане в пестрых рубахах и цыганки, метя подолами юбок, подходят к столовой. Впереди огромный цыган с львиной головой, с гитарой в руке.

— Чавалэ! Эх, да закосила! — Молодой человек впускает их в дверь. — Петь будем, чавалэ, плясать будем! А смерть придет, умирать будем!

Черный автомобиль едет вдоль монастырской стены. Бокий на переднем сиденье. Сзади Когтев, Лапиньш, Гурвич.

— И от кого же вы узнали про приезд Шоу? — не оборачиваясь, спрашивает Бокий. — А? Бобчинские-Добчинские? Не могли сообразить своей тупой башкой, что это провокация. Лично против меня! Глеба Бокия!

Сзади — молчание.

— Ну, ничего, — усмехается Бокий. — Нет ничего тайного, что не стало бы явным.

Театр. Зрительный зал пуст. Ряды стульев и кресел в полутьме. Сцена с задником и декорацией острова тоже полуосвещена. Художник идет по сцене.

— Корабль? — громко спрашивает он, глядя вверх. — Готов?

— Сичас! — отвечает голос откуда-то сверху. — Заедает чего-то, едрит его в душу! Ничево, сделаем! Куды он денется?

— Смотрите у меня, черти!

Изнанка задника, изображающего океан. Здесь суета, движение, шум. Сонька сидит на каком-то пне спиной к заднику. Парикмахер-китаец надевает парик на ее коротко стриженную голову.

Напротив босыми ногами стоит на стуле Ниночка. В нижних панталончиках и лифчике. Француз с иголками во рту примеряет на нее костюм горничной, что-то подшивает. Ниночка со злым лицом держит тетрадку и заучивает текст:

— Не далее, как вчера на общем собрании вы утверждали, Геннадий Панфилович, что Бога нет, так как присутствовал Савва Лукич. Ну а как только тот из театра вон, Бог мгновенно появляется на сцене!

Юрочка с пьесой в одной руке и колокольчиком в другой выбегает из-за кулисы.

— Театр — это... — на бегу подает он реплику.

— Место интриг! — восклицает Ниночка и опускает руку с тетрадкой. — Особенно, если в театре появляются московские уличные шлюхи.

Китаец невозмутимо завивает щипцами парик на Соньке. Она, не выдержав, вскакивает с пня. Парик летит на пол.

— Вы меня совершенно правильно поняли, — шипит Ниночка, — леди!

— Поторопимся, — звонит в колокольчик Юрочка. — Поторопимся!

В глубине кулисы на столе зеркало, перед ним сидит Глуховский. Накладывает на лицо грим. В зеркале за его спиной виден Баранцевич.

— И что же вам нужно от меня на этот раз? — спрашивает Глуховский.

— Да, нужно. Играйте сегодня как никогда замечательно. Так, чтобы ни один восторженный зритель из начальства и надзора не покинул театр раньше конца представления.

Глуховский встречает его взгляд в зеркале. Долго молчит.

— Нам нечего терять! — наконец произносит он. — Лучше смерть в волнах, чем в петле! Ремарка: «Бросаются в океан».

— Что это? — удивленно спрашивает Баранцевич.

— «Багровый остров», акт первый... А если я сейчас пойду к Бокию и расскажу?

— Жаль, что вы не с нами, Глуховский. Потому что вы наш.

— Да нет уж, я здесь. — Глуховский накладывает грим. — Куда? Зачем? Там все то же самое. Здесь даже свободней. Где бы еще я мог устроить такую вот вакханалию с «Багровым островом»? Булгаков-то будто про нас писал.

— Смотрите, допрыгаетесь, Глуховский. Бокий ведь не дурак, по слухам.

— Ничего подобного. Еще хохотать будут, безумцы.

— Поторопимся! — звонит в колокольчик Юрочка. — Поторопимся!

И видит Баранцевича. Глаза его наливаются слезами. Он бросается к нему.

— Дружба? — шепчет он, обнимая его.

— Дружба, — отвечает тот.

— Навсегда?

— Навсегда!

— Как все-таки удивителен наш мир, господа! — Глуховский смотрит на них в зеркале, встает. — Собирайте актеров, Юрочка! Я буду с ними говорить.

Мишка Цыган в наряде полководца Ликки-Тикки, придавив босой пяткой папироску, выступает из темноты кулисы перед Баранцевичем.

— Что же ты, Маска смерти, молчишь, ни фуя не говоришь? — спрашивает он.

— Ты про что, Цыган?

— А все про то, что срисовал, для чё ты винтари заначил. Сечешь? Накроешься без меня, фрайер. Я с вами! Иначе зашухерю!

— Ладно, — наконец отвечает Баранцевич. — Как отыграешь, лети к Никольской башне. Но имей в виду. Если что, придушу вот этими руками. Ты меня знаешь.

Ниночка в костюме горничной неслышно и незаметно возникает за их спинами в кулисах и так же бесшумно исчезает.

— Шестнадцатый год... Галиция... Август месяц... — Глуховский стоит перед актерами. — Окопы впереди, блиндажи, укрепления... Любой снаряд выдержат... Метров пятьсот до них. И каждый метр с высот простреливается. А у меня — что? Мужички да студентики... И сам я молокосос, почти что необстреляный...

Актеры уже все одеты и раскрашены. И слушают его сначала с удивлением, потом все с большим вниманием и волнением.

— Вижу: трусят мои смертельно. И сам трушу. Тут что-то вдруг как снизошло на меня. Прямо из души вырвалось! Почему? До сих пор не понимаю...

Россия, нищая Россия!
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые,
Как слезы первые любви.

Глаза блестят у каторжников-актеров...

— Гляжу, слушают! Какие, к черту, сейчас стихи? А они слушают, родные!

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу.
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!
Пускай заманит и обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты...

Обрывает чтение. Тишина.

— Слушай мою команду! — восклицает Глуховский. — Играем фарс. И вокруг нас — фарс. Но играем так, будто завтра все предстанем перед Господом Богом!

С монастырской стены на веревке спускается мешок. Стоящий под стеной флотский с бородкой принимает его, отвязывает веревку и исчезает за поворотом.

Павлуша выглядывает из бойницы, смотрит вниз на исчезающую фи-

гуру. Выбирается из каменной ниши и бежит по двору.

Театр. Глуховский в костюме директора театра Геннадия Панфиловича приник к дырке в заднике. Сквозь нее виден наполняющийся зал. Оркестр за барьером.

— Юрочка! — зовет Глуховский. — А где цветы?

Козел Мартин везет тележку вдоль монастырской стены, приближаясь к воротам. Кузов полон цветов. Американец Билл, как всегда, спокоен и весел. Телега с накрытыми рогожей трупами едет навстречу. И они разъезжаются.

Театр. Вводят мужчин-заключенных. И заключенных женщин. Они рассаживаются по обе стороны от прохода. Садятся бойцы особого отряда.

В первом ряду несколько пустых мест: ожидают начальство. Мексиканец в сомбреро держит за руку свою красавицу жену. И они смотрят друг на друга. Тиберий в ряду за ними вынимает из кармана блокнот.

Бокий идет по проходу, за ним еще двое приехавших чекистов. И Когтев с Гурвичем и Лапиньшем тоже. Начальство рассаживается.

— А где Павлуша? — взволнованно оборачивается Глуховский. — Пора начинать!

— Я здесь, — голос сверху. — Давайте занавес.

Дирижер в смокинге взмахивает палочкой. Открывается часть занавеса. Кабинет и гримировальная уборная. Письменный стол, афиши. Глуховский, Геннадий Панфилович, сидит за столом. Расстроен.

В зрительном зале все устремляют глаза вверх. В «небе» на путаных веревках висит Павлуша, он же сейчас Метелкин, и поет: «Любила я, страдала я, а он, подлец, сгубил меня...»

В зале радостно аплодируют и смеются.

Никольская башня. В узком окошке под самым конусом крыши скучающее лицо часового-«попки» и дуло винтовки.

В арке дальних ворот под башней, в тени, Баранцевич, двое флотских и еще двое с офицерской выправкой. Один из них передает Баранцевичу мешок. Тот развязывает, смотрит. Хлеб, сало, сахар.

— На первое время хватит. А там, как Бог даст. — Баранцевич снова завязывает мешок. — Вы, господа, в тайник за винтовками. Ждете у Христа.

Двое офицеров отдают честь.

— Лодки готовы? — спрашивает он у флотских.

— Будут готовы.

— Итак, расходимся. Я назад в кремль. Надо кое-что еще сделать. Пока идет спектакль, все должны успеть.

Делает шаг из-под арки, за ним остальные. И тут перед ними — старенький священник с выстриженной бородой. Поднимает руку с деревянным крестом.

— Молитва перед началом всякого дела, — возглашает он негромко.

Они все крестятся и склоняют головы.

— Господи Иисусе Христе Сыне Единородный Безначального Твоего Отца, Ты рекл пречистыми усты твоими: яко без Мене не можете творити ничтоже, — молится священник. — Господи мой, Господи, верою объем в душе моей и сердце Тобою реченная, припадаю Твоей благости: помози ми, грешному, сие дело, мною начинаемо, о Тебе Самом совершити...

Сводчатое накуренное помещение. У стен козлы с винтовками. На стене плакат: «Железной рукой загоним человечество к счастью!»

За столом бойцы в форме. Одни играют в домино. Другие, оглядываясь на окно, разливают под столом из бутылки в стаканы. Пускают стаканы по кругу. Пьют.

Чье-то лицо на мгновение показывается в окне караульной и тут же исчезает.

Театр. Играет оркестр. Расходится занавес. Аплодисменты.

На тросах спускается корабль, на нем Лорд — Глуховский, Леди — Сонька, Паспарту — Павлуша, капитан Гаттерас — художник, матросы. Все в кос-

тюмах с иллюстраций к Жюлю Верну. На борту корабля написано: «Глеб Бокий». В зале смех.

Гурвич и Когтев с двух сторон косятся на Бокия. Он усмехается, доволен.

А на корабле поют, все:

Ура! Параша извещает,
С визитом в соловецкий склеп
Нас разгружать сюда приехал
На «Глебе Боком» — Бокий Глеб.

И Сонька солирует:

Занесет нас зимою метель
И упрячет на полгода в щель,
Лишь весною найдут рыбаки
Соловки, Соловки, Соловки...

Снова все:

Всех, кто наградил нас Соловками,
Просим — приезжайте сюда сами.
Посидите здесь годочков пять —
Будете с восторгом вспоминать

И снова Сонька, одна:

От метелей, морозов и вьюг
Мы, как чайки, умчимся на юг,
И сверкнут позади огоньки.
Соловки, Соловки, Соловки...

— Браво, браво, дорогая, вы сегодня в голосе, как никогда! — говорит Лорд.

Бокий аплодирует. Глядя на Соньку, говорит Гурвичу негромко:

— И чтоб в этом платье.

Во дворе кремля Баранцевич со страшным напряжением всех мускулов подкатывает валун к дверям караульной.

Двор пуст. Только горбатый монах, как всегда, сметает с булыжников листья. Бросает взгляд на Баранцевича и снова продолжает мести, опустив глаза.

Лес. Рука раздвигает колючие ветви, скрывающие сливающийся с ельником шалаш. Двое офицеров пролезают внутрь. Дно шалаша выстелено лапником. Под ним яма. На дне обернутые в брезент винтовки, коробки с патронами.

Офицеры достают винтовки и патроны, снова закрывают яму лапником.

Выходят на лесную тропу. Неожиданно серый по-летнему заяц выпрыгивает из-за деревьев и безбоязненно садится перед ними. Смотрит. Один из офицеров испуганно глядит на товарища.

— Не к добру.

Второй тоже озадачен. Но все же решается.

— А! Плевать!

Театр. Все прибывшие на корабле уже стоят на земле, очень напоминающей Соловецкий остров.

— Какая дивная земля! — восклицает Сонька. — Лорд Эдвард, мне кажется, этот остров необитаем.

— Леди права. Капитан! Подать сюда флаг! — Глуховский втыкает английский флаг в землю. — Йес! Остров английский!

Страшный крик возмущения. Из-за всех камней-валунов вылезают арапы. Здесь же Сизи-Бузи — санитар, Кири-Куки—Апраксин и Ликки-Тикки—Мишка Цыган.

Кири-Куки и Ликки-Тикки тащат трон. Сизи-Бузи садится на него. Арапы с деревянными винтовками окружают его.

— Остров обитаем! — говорит санитар басом. — Я, милостию богов и духа ОГПУ, Сизи-Бузи Второй, царствую здесь...

Он нахлобучивает на голову кожаную фуражку, в точности такую, как носит Когтев, и распахивает ворот одеяния. Под ним — тельняшка.

— Вы здесь живете? — спрашивает Глуховский.

— Точно так. Прописаны на острове. А вот, едрена вошь, гвардия моя, арапы верные... Здравствуйте, заключенные... Тьфу! Гвардейцы, бля!!

— Здра!.. Здра!..

Зал смеется. Когтев радуется:

— Нет, молодцы, едрена вошь! С перчиком!

Никольская башня. За спиной у «попки» возникает Баранцевич. Обхватывает сзади его шею могучей рукой, заталкивает в рот платок, связывает.

— Где же ваш народ? — интересуется Глуховский—Лорд.

— Народ у нас — белые туземцы. Они живут там, далеко. Факт!

— Как интересно! — восклицает Сонька—Леди.

— Добрый народ? — спрашивает Глуховский—Лорд.

— Очаровательнейший народишко, ваше сиятельство, — отвечает санитар.

За сценой раздается многоголосый жалобный стон.

— Вы управляете, а они работают? О, это умно! — восклицает Глуховский. — Много их?

— О, много... один... два... пятнадцать... и еще много полчищ... — Санитар обращается к Соньке: — Позвольте вам, сударыня, поднести на память попугая.

Павлуша в виде попугая бежит через всю сцену.

— Он очарователен! — вскрикивает Леди. — Мерси! Мерси! Он говорит?

Капитан Гаттерас тычет попугая пальцем под ребро.

— Первый раз в жизни вижу такой экземпляр. Ах, чтоб тебе сдохнуть!

— Чтоб тебе самому сдохнуть! — гаркает попугай.

— Ты это кому? — замахивается на него капитан. — Ах ты, сатана бесхвостый!

— Капитан! — заступается Леди. — Не смейте обижать мою птичку! Попка дурак?

— Сама дура! — гаркает попугай.

— Ах! — Леди—Сонька падает в обморок.

Юрочка, наблюдая за этим из кулисы, смеется.

Христос со следами от пуль на лице раскидывает руки над дорогой.

Два офицера сидят на траве за деревьями. Винтовки лежат у их ног.

Павлуша—попугай бьет на сцене чечетку.

Гурвич встает со своего места, идет вдоль сцены к выходу из зала.

Бесшумно скользит по темной воде рыбачья лодка. Один флотский гребет, другой сидит на корме, держит в руках веревку, привязанную к железному кольцу.

Лодка подходит к берегу. Второй флотский прыгает в воду и захлестывает веревку за большой камень.

Павлуша бьет чечетку. Аплодисменты.

Гурвич пробирается за сценой. Ниночка возникает перед ним.

— Гурвич! Стой! — говорит она возбужденно. — Они бегут сегодня!

Мишка Цыган в костюме арапа, срывая перья, выбегает из дверей театра. В арке ворот часовой с крестьянским лицом снимает с плеча винтовку.

— Назад!

— Да я ж на сцене представляю, служивый. Не узнал? Поссать вышел.

Улыбаясь, Мишка делает к нему шаг. И сразу незаметным движением выхватывает из-под набедренной повязки финку, вонзает ее часовому в печень.

Тот с изумленными глазами наваливается на него. Мишка всовывает финку глубже, проворачивает, с силой вырывает ее с фонтаном крови.

Часовой падает. Мишка оттаскивает его за ноги поглубже в арку. И начинает снимать с него форму, стаскивает сапоги.

Театр. На сцене творится нечто невообразимое.

— Лорд застрелился!

Гленарван—Глуховский лежит на сцене. Матросы поднимают его на корабль.

— Слушайте вы, европейцы! — кричит Кири-Куки—Апраксин. — Попытка покорить Остров потерпела полную неудачу.

Тучей выходят туземцы, арапы и покрывают всю сцену.

— Все испытания наши кончены. Больше Багровому острову не угрожает никакая опасность! Ура!

И с этими словами Апраксин пятится назад, исчезает в толпе.

— Ура!!! — кричит толпа.

— Из бухты вон! — командует капитан Гаттерас.

С громом поднимают якорь, и корабль начинает уходить. Леди встает у борта, тоскует над телом Лорда.

— О, я несчастная! В один миг потеряла все!

— Да! — говорит Павлуша—попугай. — Казнитесь, глядя на труп вашего супруга.

Глуховский, мертвый Лорд, открывает глаза, показывает Соньке

большой палец и посылает ей воздушный поцелуй.

Корабль скрывается. Солнце садится. Вспыхивают фонари. Хор поет:

Испытания закончены,
Утихает океан,
Да живет Багровый остров —
Самый славный среди стран!

Сверху в зал сыплются цветы. Бокий ловит один цветок, вставляет в петлицу.

На пристани танцуют туземцы, потрясая пиками. И рвутся петарды.

В зале бурно аплодируют. Пользуясь всеобщим шумом, Гурвич что-то шепчет на ухо Лапиньшу. Тот встает и начинает двигаться к выходу.

Актеры выходят на поклон. Павлуша за их спинами пробирается к кулисе. Встречает взгляд Юрочки, стоящего у кулисы. Не задерживаясь, прощально дотрагивается до его руки.

— Чечетку! Чечетку! — скандирует зал. — Бис! Чечетку!

Павлушу выталкивают на авансцену.

Лапиньш спешит по двору к караульной. Дергает дверь за ручку и видит, что она придавлена камнем. Пытается отвалить его, но это ему не по силам.

Звуки, напоминающие музыку, слышны из-за двери. Лапиньш глядит в окно. Бойцы пьяны. Кто-то спит, кто-то говорит, размахивая руками. Один из бойцов, сидя на табурете, дудит на расческе, приложив ее к губам.

Двое других, хохоча, танцуют под эту музыку, как шерочка с машерочкой.

Лапиньш бьет в дверь кулаком. Наганом разбивает оконное стекло.

Мишка Цыган в форме убитого бойца ждет у Никольской башни, в руке у него винтовка. Крутит головой по сторонам, высматривает, матерится.

Быстро идет в сторону леса.

Расстрелянный Христос раскидывает руки.

Баранцевич, Тиберий, Апраксин, двое офицеров нервно глядят из-за деревьев.

Лапиньш в арке ворот стоит над раздетым бойцом. Двое надзоровцев поднимают мертвое тело.

Павлуша подбегает к Христу.

— Но, Бога ради, не просите чечетку на бис, — задыхаясь, говорит он.

В кремлевском дворе перед театром Бокий и двое сопровождающих его гэпэушников усаживаются в черный автомобиль.

Когтев лезет за ними. Задерживается и, полуобернувшись, тихо цедит Лапиньшу и Гурвичу:

— Мало мне вашего Шоу! Только без шухера. Найти и сердце вырвать, бля.

Офицеры поднимают с земли винтовки, две у них, одну отдают Апраксину.

— Я не буду вам в тягость, обещаю, — шепчет Тиберий Баранцевичу. — А если не выдержу, просто оставьте меня.

— Что вы, Тиберий! А кто же опишет наше приключение для иностранных читателей? Блокнот с вами? — улыбается Баранцевич. — С Богом, господа!

Мишка Цыган выходит из-за Христа, направив на них винтовку.

— Бог не фраер, Маска смерти, запомни, — говорит он, улыбаясь. — Загнул мне, да? Кинул? Так я счас всех здесь вас, сук, положу, мне за это помиловка выйдет.

Он щелкает затвором.

— Ах ты, нечисть уголовная! — вдруг выскакивает вперед Тиберий. — Ненавижу вас! Расплодились, как вши, на нашем теле! Не прощу никогда! Сдохни!

— Падла! Сдохни ты сегодня, а я завтра!

Мишка стреляет. Тиберий падает.

— И ты сегодня, — вскинув винтовку, стреляет Апраксин.

Падает и Мишка. Баранцевич опускается на колени рядом с Тиберием.

— Блокнот со мной, — улыбается тот, и глаза его закрываются.

— Помнишь зайца? — тихо говорит один офицер другому.

Ай, да зазнобила ты мою головушку,
Ай, да зазнобила мою раскудрявую...

Цыгане поют. Скрипка и гитары. Лампочки под потолком обернуты цветной слюдой. В зале один большой стол, роскошно накрытый, с разнообразными бутылками, закусками, фруктами в вазах.

За столом Бокий в кожаном пальто. Хозяин столовой в белом костюме, перекинув через руку салфетку, наливает в его рюмку коньяк. Когтев показывает на свой стакан. Тот наполняет его. Хмельные гэпэушники обнимают и щупают хихикающих юных проституток в костюмах туземок.

В углу сидит за фисгармонией Глуховский.

— «Бида манга, ромалэ, бида манга, чавалэ...» — поют цыгане.

Глуховский пробегает пальцами по клавишам. И барочная музыка странным образом соединяется с цыганской. Цыгане смеются, пляшут.

Когтев пьет, встает и, шатаясь, незаметно выходит из столовой.

Лапиньш на коне выезжает из-под арки ворот, скачет в сторону пристани.

Гидроплан возле ангара. Рядом на камне сидит Силин с книгой в руках. Читает. Петарды с шипением догорают на земле.

Бойцы с винтовками бегут по дороге. Когтев с маузером бежит перед ними.

Гурвич тащит за руку Соньку в платье Леди.

— Какая тебе разница, с тем или с этим? Дура, твое счастье! — говорит он. — Понравишься — в Москву заберут.

Открывает дверь столовой и вталкивает Соньку в багровый дымный сумрак.

Цыганки пляшут. Глуховский оборачивается на вошедших. И с силой опускает руки на клавиши фисгармонии. Бах заглушает цыганскую гитару.

Бойцы, рассыпаясь, бегут по лесу среди валунов. Фигуры Баранцевича и Апраксина мелькают впереди за стволами. Пули свистят. Апраксин оборачивается, отстреливается. Падает один боец. Другой стреляет, пуля рикошетом от валуна попадает в Апраксина.

Баранцевич подбирает его винтовку и исчезает за деревьями.

Столовая. Боковая комната. Стены в коврах. На столике бутылка коньяка, рюмка. Фрукты. Бокий в своем кожаном пальто сидит в старинном кресле.

Напротив него сидит Сонька. Она совершенно голая. Бокий, не отводя от нее взгляд, наливает коньяк в рюмку, пьет.

— Ну что, королева-девственница... — Он встает. — Хочешь со мной в Шамбалу?

В соседнем зале Гурвич идет к Глуховскому с двумя рюмками. Ставит одну на футляр фисгармонии.

— Выпьем, Глуховский! — Он поднимает свою рюмку. — За то, чтобы мы встретились в Москве. В Камерном театре. Бокий вами доволен, у вас есть надежда.

— Он сумасшедший, ваш Бокий? — спрашивает Глуховский.

— А здесь все сумасшедшие, — смеется Гурвич. — И вы, и я. Потому что это сумасшедший дом. Потому что это сумасшедший остров!

Лапиньш наклоняется с седла к Силину.

— Поднимайся, Силин, — приказывает он. — Надо искать.

Силин спокойно откладывает книгу. Встает. Идет, хромая, в глубь ангара, возвращается с тяжелым, полным ведром. Плещет из ведра на гидроплан.

— Не сметь! — кричит Лапиньш и дрожащими пальцами расстегивает кобуру.

— Ищите, — говорит Силин.

Зажигает спичку и бросает. Гидроплан сразу же охватывает пламя.

И тут же раздается взрыв. И еще один. Конь, отпрянув от огня, несет Лапиньша.

Театр. На открытой сцене рабочие заканчивают разбирать декорации. Юрочка ходит по сцене, собирая реквизит. Прислушивается. До него доносятся крики, выстрелы. Он бросает реквизит, прыгает со сцены и выбегает из зала.

Все пространство между монастырем и пристанью освещено пламенем пылающего гидроплана. Бойцы со всех сторон сбегаются к нему.

Когтев, один, в чаще леса. Впереди виден убегающий Баранцевич.

— Стоять! — кричит Когтев. — Я тебя вижу, шакал!

Падает на колено и, поддерживая одну руку другой, палит из маузера. Баранцевич падает.

— Попал, бля! — вскакивает Когтев на ноги.

Баранцевич поднимается с земли и, опираясь на винтовку, движется вперед. Когтев бежит за ним, и нога его уходит в трясину, незаметную под скрывающей ее зеленью. Он пытается выдернуть ногу. Но и другая проваливается.

Старец-схимник вылезает из своей землянки. Крестится, прислушивается, опираясь на посох.

Голова Когтева — над поверхностью трясины. Он с неимоверным напряжением выдирает одну руку и хватается за воздух. И видит над собой лицо старца, стоящего на твердой земле.

— Спаси, — с трудом выдавливает из себя Когтев. — Христом Богом прошу...

Схимник протягивает ему посох, легонько тянет его к себе. И трясина с чавканьем, нехотя отдает ему гибнущего человека.

Когтев, без сил, падает на колени.

— Ты же спас меня, монах, — шепчет он.

Догорает гидроплан. Меркнущее пламя освещает лица Бокия, чекистов, Когтева, Гурвича, Лапиньша. Подъезжает телега. Бойцы сгружают с нее к ногам начальства трупы и раскладывают их в ряд. Рядом с трупом летчика.

Тиберий. Мишка Цыган. Апраксин. Два офицера. Павлуша.

— Если хоть один уйдет, — говорит Бокий негромко. — Если хоть один...

Моторная лодка с надписью на борту «Чекист-II», полная бойцов с винтовками, отваливает от причала.

Юрочка бежит в лесу. Выстрелы. Впереди светится поверхность Долгой Губы.

Бойцы подходят к берегу на моторке. Стреляют по двум флотским. А те пытаются укрыться от выстрелов на днище лодки. Но один падает в воду. Другой встает в лодке, достает трубку и прикуривает ее, усмехаясь. Пуля попадает ему в голову.

Два бойца спрыгивают с моторки в воду и идут к лодке. Подбирают один труп. Второго не видно, он под водой. Моторка разворачивается и уходит в море.

Бойцы шарят руками по дну.

Баранцевич целится в них с берега из-за деревьев. Стреляет. Один из бойцов падает. Баранцевич снова нажимает на курок. Выстрела нет.

Боец выбегает из воды на берег, вскидывает винтовку. Баранцевич бросается под выстрел. Он опять ранен. Но все же обхватывает бойца руками, и они оба падают на землю. Борются. Боец прижимает раненого к земле, душит.

И вдруг дергается и отваливается в сторону. Юрочка стоит с винтовкой над ним. Слезы текут по его щекам.

Ухватив Баранцевича подмышки, Юрочка подтаскивает его к лодке, переваливает в нее. Укладывает на корме. Садится к веслам, опускает их в воду. Гребет.

Лодка уже далеко от берега. Туман опускается на море. Волны бьют в борта, захлестывают лодку. Юрочка гребет и исчезает в тумане.

— Юрочка, проснись, — шепчет ласковый мамин голос. — Юрочка, проснись.

Монах поднимается по винтовой лестнице. Входит в прозрачный ба-

рабан, где помещается механизм маяка. Чиркает спичкой. Зажигает фитиль.

Луч, исходящий то ли от маяка, то ли от самого храма, прорезает туман и протягивается над морем.

Глухая стена. На ее фоне — Когтев.

Бокий смотрит на него из глубины коридора.

Когтева поворачивают лицом к стене. Затылок. Выстрел.

Та же стена. Затылок Лапиньша. Выстрел.

Та же стена. Затылок Гурвича. Выстрел.

Та же стена. Затылок Бокия. Выстрел.

Остров. Ветер. Глуховский прикрепляет к стене афишу.

«Соловецкий театр. Ближайшая постановка. Всеволод Иванов. «Бронепоезд 14—69».

Мимо марширует колонна надзоровцев.

Театр. В пустом зале сидит Глуховский, смотрит на сцену. Занавес открыт. Сцена тоже пуста.

Сонька тихо входит в зал, идет к Глуховскому. Он поднимает на нее глаза.

— Репетиция когда, фраерок? — спрашивает она.

— Мамы давно нет... — слышен голос Юрочки. — Нет и меня... Но я пишу вам... вам...

И снова на сцене рок-музыканты:

Заревела сирена
Пароходной трубы,
Словно вечная тема
Нашей вечной судьбы.
Она взвоет и грянет,
Душу всю изведет
И любому предъявит
Неоплаченный счет.
Что ты воешь, сирена,
Как последнее чмо?
Отошло твое время,
А наше пришло.
Нам и так его мало,
И на празднике дней
Только нам не хватало
Черной песни твоей!

Занавес с чайкой закрывается.

Спасайте ваши души!
Заткните ваши уши!
Что было, сплыло, горе не беда!
Заткните ваши уши,
Чтоб этот вой снаружи
Нигде не слышать никогда!

Плеск воды под веслами...

Торжественно звонят колокола над Соловецким монастырем.

Аннотации научных статей

Юрий Богомолов. Художественная культура на рандеву с Интернетом

Автор анализирует феномен Интернета как особого культурного явления, существенного формообразующего начала современной реальности. Исследуя специфику Интернета, круг его функций, его структурные и прочие особенности, Ю.Богомолов утверждает, что Интернет — это «массовизированный автор», который требует существенной перестройки привычных искусствоведческих подходов.

Интернет, современная реальность, «массовизированный автор», искусствоведческий подход

Катерина Тарханова. Кино — на «мыло»!

Рецензия на картину Андрея Малюкова «Матч». Критик анализирует основные сюжетные коллизии, стилистические и структурные особенности фильма, рассматривает его в контексте российского исторического военного кинематографа, а также специфику режиссерского взгляда на историческое прошлое.

«Матч», Андрей Малюков, сюжетные коллизии, исторический кинематограф

Евгений Майзель. 1+1: телосложение и вычитание

Рецензия на картину «1+1» Оливье Накаша и Эрика Толедано. Критик исследует ткань картины, ее социокультурный подтекст и скрытые философские мотивы, показывая, насколько обманчиво поверхностным может оказаться европейское мейнстримное кино.

«1+1», Оливье Накаш, Эрик Толедано, социокультурный контекст, европейское кино, мейнстрим

Виктор Матизен. Бои без правил

Рецензия на фильм Карена Шахназарова «Белый тигр» по повести Ильи Бояшова «Танкист, или «Белый тигр». Автор анализирует картину в контексте жанрового военного и исторического кино, исследует ее художественные особенности и смысловые пласты, а также специфику творческого метода режиссера.

«Белый тигр», Карен Шахназаров, «Танкист, или «Белый тигр», Илья Бояшов, жанровое кино, историческое кино, фильмы о войне

Наталия Венжер. Цивилизация в гамер-тайме

Рецензия на фильм «Гамер» Олега Сенцова. Обращая внимание на философские мотивы фильма, социопсихологические мотивации его героев и особенности художественного почерка режиссера-дебютанта, критик анализирует картину как своего рода портрет поколения, формирующего новый вид рода человеческого — homo ludens.

«Гамер», Олег Сенцов, портрет поколения, homo ludens, философские мотивы, социопсихологические мотивации

Катерина Тарханова. Пятна красные флажков

Рецензия на фильм Дэниела Неттхейма «Охотник» по роману Джулии Ли. В центре внимания автора — фактура и стилистические особенности драматургии, режиссуры и, особенно, главного персонажа в исполнении Уиллема Дефо, а также философские идеи и вопросы, скрытые в ткани стандартного с виду сюжета.

«Охотник», Дэниел Неттхейм, Джулия Ли, Уиллем Дефо, фактура, стилистические особенности

Нина Цыркун. Армагеддон на Манхэттене

Рецензия на картину «Мстители» Джосса Уидона. Критик подробно анализирует стилистическую и содержательную конструкцию фильма, жанровые особенности этой экранизации популярного комикса, исследует ключевые драматурги-

ческие коллизии, характерные черты основных персонажей, а также выводит типологию супергероев современных комиксов.

«Мстители», Джосс Уидон, смысловая конструкция, жанровые особенности, комикс, супергерой

Денис Волков. Жить в параллельных системах

Автор анализирует предпосылки и социальный контекст недавних политических событий в России, последовавших за выборами. Исследуя ситуацию с социологической точки зрения, а также анализируя состояние современного российского общества в целом, автор отмечает, что начавшийся процесс укрепления независимых гражданских инициатив может привести к формированию столь необходимой инфраструктуры широких связей между различными сообществами.

Социальный контекст, выборы, российское общество, гражданские инициативы, инфраструктура связей

Андрей Фоменко. Необыкновенный фашизм

Киноведческий и культурологический анализ фильма Пьера Паоло Пазолини «Сало, или 120 дней Содома». Признавая многообразие интерпретаций этой картины, автор исследует ее нарративную структуру, сюжет, стилистику и смысловые пласты и рассматривает ее в контексте ряда философских и киноведческих теорий, изучая специфику формируемой режиссером экранной реальности.

«Сало, или 120 дней Содома», Пьер Паоло Пазолини, нарративная структура, смысловые пласты, экранная реальность

Дмитрий Голынко-Вольфсон. Демотиваторы

В статье анализируется феномен «интернет-мема» и его разновидностей. Автор прослеживает эволюцию этого явления в онлайн-пространстве, исследует его особенности с социологической и культурологической точек зрения, а также его ключевые функции и смыслопорождающие механизмы.

Интернет-мем, демотиваторы, онлайн-пространство, смыслопорождающие механизмы, Интернет, социологический контекст

S U M M A R Y

IK questionnaire
Internet — what is it for you?

Don't be afraid
IK round table talk.

Yury Bogomolov
Art culture's rendezvous with Internet
Phenomenon of Internet as a special cultural fact and a forming fundamental of contemporary reality is treated. Analyzing specifics of Internet, the realm of its functions, its structural and other features, Bogomolov states that Internet is a «massovised author», challenging tremendous remolding of habitual explorational approaches.
Internet, contemporary reality, «massovised author», explorational approaches

Katerina Tarkhanova
Cinema — down!
Review of Andrei Malyukov's THE MATCH (Russia — Ukraine).
Critic analyzes major plot twists, stylistic and structural peculiarities of the picture, considering it in the context of Russian historical war cinema. Also specifics of the helmer's approach towards history is taken into consideration.
MATCH, Andrei Malyukov, plot twists, historical cinema

Evgeny Maizel
1+1: body-composition and subtraction
Review of INTOUCHABLES («1+1») by Olivier Nakache and Eric Toledano (France).
Critic investigates the texture of the picture, its socio-cultural subtext and concealed philosophical motives, demonstrating how deceptively superficial European mainstream cinema may seem.
INTOUCHABLES, Olivier Nakache, Eric Toledano, socio-cultural context, European cinema, mainstream

Viktor Matizen
Fights without rules
Review of Karen Shakhnazarov's WHITE TIGER (Russia), adapted from Ilya Boyashov's TANKMAN, OR WHITE TIGER.
The author analyzes the picture in the context of war and period genre, dwells on its artistic features and sense layers as well as on the unique creative method of the filmmaker.
WHITE TIGER, Karen Shakhnazarov, Ilya Boyashov, TANKMAN, OR WHITE TIGER, war and period genre

Natalia Venger
Civilization in gamer-time
Review of Oleg Sentsov's GAMER (Russia).
Concentrating on philosophical motives of the film, sociopsychological motivations of the characters and peculiarities of the creative manner of the newcomer, critic considers the picture as a certain generational portrayal, constituting a new species of mankind — homo ludens.
GAMER, Oleg Sentsov, generational portrayal, homo ludens, philosophical motives, socio-psychological motivations

Katerina Tarkhanova
Red spots of flags
Review of Daniel Nettheim's THE HUNTER (Australia) after Julia Leigh.
The author concentrates on the texture and stylistic traits of dramaturgy, direction and especially the protagonist performed by Willem Dafoe; also philosophical ideas and problems hidden in the shadow of the seemingly standard plot.
THE HUNTER, Daniel Nettheim, Julia Leigh, Willem Dafoe, texture, stylistic traits

Nina Tsyrkun
Armageddon on Manhattan
Review of Joss Whedon's THE AVENGERS (USA).
Critic analyzes in detail both stylistic and substantial construction of the film, innovations in adaptation of comic strips and creating specific crossover according to the rules of Marvel creative code.
THE AVENGERS, Joss Whedon, comics crossover, superheroes, Marvel code

Olga Andreyeva
Dust and time
Personal rubric.

Denis Volkov
To live in parallel systems
Analysis of preconditions and social context of the latest political events in Russia after the elections. Carefully investigating the situation from sociological point of view and analyzing condition of contemporary Russian society as a whole, the author marks, that the starting process of strengthening of independent civil initiatives may lead towards forming of the urgently necessary infrastructure of broad ties amongst various social groups.
Social context, elections, Russian society, civil initiatives, infrastructure of ties

Words, words, words...
Internet-lexicon.

Nick Brandestini
Social darwinism
On Nick Brandestini's DARWIN. Conversed by Evgeny Maizel.

Andrei Fomenko
Unordinary fascism
Theoretical and culturological analysis of Pier Paolo Pasolini's SALO, OR 120 DAYS OF SODOM. Admitting multiplicity of interpretations of this picture, the author investigates its narrative structure, plot, stylistics and contents; considers it in the context of a number of philosophical and theoretical conceptions, pointing out specifics of the screen realm created by the director.
SALO, OR 120 DAYS OF SODOM, Pier Paolo Pasolini, narrative structure, contents screen realm

Dmitry Golynko-Volfson
Demotivators
Phenomenon of Internet-meme and its versions is considered. The author traces down evolution of this event in on-line terrain, investigates its peculiarities from sociological and culturological points of view as well as its key functions and sense-generating mechanisms.
Internet-meme, demotivators, on-line terrain, sense-generating mechanisms, sociological context

Words, words, words...
Internet-lexicon.

Public TV: a cracking monolith
Round table talk.

Evgeny Golubenko
Home video
An essay.

Pavel Finn, Vladimir Fokin
Poetry by Yuly Kim
Island of wonders
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 14.06.12. Подп. к печати 26.06.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13580. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

Легенды нашего Кинематографа
5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ
ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ НА ПЯТОМ
дата: со ВТОРНИКА по ЧЕТВЕРГ
время: 22:25
рекламп

РЕН
ПУТЬ
К ОЛИМПУ
Проект АЛИНЫ КАБАЕВОЙ
С 15 ИЮНЯ ПО ПЯТНИЦАМ И СУББОТАМ В 11.30.
СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, О.ЗИНЦОВА, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, И.СУКМАНОВА, С.ТЫРКИНА, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Общий взгляд на ситуацию 2012 года

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЛЮБОВЬ» Михаэля Ханеке
«ЗА ХОЛМАМИ» Кристиана Мунджу
«БОЖЕСТВЕННЫЕ МОТОРЫ» Леоса Каракса
«ПОСЛЕ МРАКА СВЕТ» Карлоса Рейгадаса
«В ДРУГОЙ СТРАНЕ» Хона Сан Су
«ОХОТА» Томаса Винтерберга
«РАЙ: ЛЮБОВЬ» Ульриха Зайдля
«РЕАЛЬНОСТЬ» Маттео Гарроне
«ДОЛЯ АНГЕЛОВ» Кена Лоуча
«ПОСЛЕ ЛУСИИ» Мишеля Франко
«В ТУМАНЕ» Сергея Лозницы

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КАРЛОС РЕЙГАДАС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Конец акционизма в современном искусстве
Творчество Дзиги Вертова

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

КРИСТИАН МУНДЖУ
МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Андрей Загидуллин. УЛИЦА